
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01891103 2






UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

COURS
DE LITTÉRATURE
DRAMATIQUE

Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.

COURS
DE LITTÉRATURE
DRAMATIQUE

OU

DE L'USAGE DES PASSIONS DANS LE DRAME

PAR M. SAINT-MARC GIRARDIN

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS
MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HUITIÈME ÉDITION
Revue et corrigée

TOME SECOND

PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DE L'ÉCOLE, 28

1863

COURS
DE
LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

XX.

LA PIÉTÉ FILIALE. — DE L'EXPRESSION DE CE SENTIMENT DANS L'ANTIQUITÉ.

J'ai examiné les diverses expressions de l'amour paternel et maternel, et j'ai montré comment l'expression de ce sentiment a changé selon la marche des sociétés : d'abord simple et vraie, bientôt élégante et raffinée, plus tard s'exagérant à plaisir et devenant presque grossière, sous prétexte de redevenir vraie. Je veux faire la même étude sur l'amour filial et l'amour fraternel qui, avec la tendresse paternelle et maternelle, ferment le cercle de ces grandes affections qui sont les fondements éternels de la famille. Mais je dois auparavant expliquer deux mots dont je me servirai souvent encore, l'instinct et le sentiment.

Il y a de l'instinct dans tous les grands sentiments de l'homme : il y en a dans l'amour, il y en a dans l'attachement que les pères et mères ont pour leurs enfants, dans la reconnaissance que les enfants ont pour leurs parents, dans l'affection que les frères et sœurs ont l'un pour l'autre. Mais ces affections in-

stinctives varient selon les divers degrés de civilisation chez les peuples, et d'éducation chez les individus. Quand l'homme est grossier, ses sentiments ne sont, pour ainsi dire, que des instincts; quand l'homme est poli par l'éducation, ses instincts deviennent des sentiments, et plus l'éducation est forte et pure, plus les sentiments sont à la fois énergiques et délicats. La supériorité de l'homme tient à la faculté qu'il a d'épurer ses instincts et d'en faire des sentiments. C'est là le pouvoir de l'homme; c'est là aussi son devoir, et Dieu a voulu lui en rendre l'accomplissement facile et doux. Il y a en effet, dans l'humanité, un admirable enchaînement de sentiments qui commencent par des instincts et qui aboutissent aux devoirs les plus élevés. C'est un instinct que l'amour paternel et maternel; mais voyez comme cet instinct se perfectionne et se développe par les soins mêmes que réclame la longue faiblesse de l'enfant! Cet instinct de tendresse dans les parents crée, à son tour, dans les enfants l'instinct de la reconnaissance; de telle sorte que, par une admirable succession de plaisirs et de devoirs, la famille commence par l'instinct et aboutit à la plus pure des idées morales, la piété filiale.

Je demande à la littérature d'imiter cet ordre divin et de donner à l'expression des affections naturelles à l'homme la beauté morale qu'elles doivent avoir; je lui demande de les représenter comme des sentiments et comme des devoirs, et non comme des instincts, c'est-à-dire comme des mouvements irrésistibles que l'homme suit aveuglément, sans pouvoir s'en honorer s'ils sont bons, ni s'en corriger s'ils sont mauvais.

Examinons, d'après ces idées, comment a été exprimé, soit dans l'antiquité, soit dans les temps modernes, ce sentiment de la piété filiale, qui est la plus naturelle et la plus délicate des obligations du cœur humain, et, si je puis ainsi parler, la première et la plus douce forme de la reconnaissance entre les hommes.

L'antiquité avait trouvé un beau mot pour exprimer l'amour des enfants pour leurs parents, en l'appelant du nom de *piété filiale*. La vraie piété, en effet, est celle qui aime à la fois et qui respecte : or tel est le sentiment que les enfants ont pour leurs parents, sentiment mêlé de vénération et de tendresse. Selon les caractères, c'est tantôt la tendresse et tantôt la vénération qui semble dominer dans l'amour filial. Ordinairement la mère inspire à ses enfants un sentiment plus tendre et plus doux ; le père, un sentiment plus grave et plus respectueux. Mais la vieillesse surtout rend les parents plus sacrés et plus chers : « Il n'est pas, dit Platon [1], de pénates plus saints et dont le culte plaise plus aux dieux qu'un vieux père, ou un aïeul, ou une mère courbée par les années. » « La bénédiction du père affermit la maison des enfants, dit l'Ecclésiastique [2], et la malédiction de la mère la détruit jusqu'aux fondements. » Curieuse différence entre le père et la mère! Comme la tendresse maternelle est toujours prête à bénir l'enfant, quel qu'il soit, Dieu n'a pas voulu attacher la prospérité à toutes les bénédictions de la mère : il l'a réservée aux prières du père, dont

[1] *Lois*, liv. XI.

[2] Chap. III, v. 2.

l'amour est plus juste et plus éclairé; mais il n'a pas craint d'attacher la ruine à la malédiction maternelle, bien sûr que l'enfant qui force sa mère à le maudire mérite de périr misérablement.

Cette différence que les livres saints ont marquée entre le père et la mère se retrouve dans la poésie antique. Là aussi les effets de la malédiction maternelle sont terribles, sans que pourtant la mère soit dans la famille l'égale du père, sans que sa bénédiction soit aussi précieuse et aussi efficace. La poésie antique a des châtiments terribles pour ceux qui osent attenter à la vie de leur mère : voyez Oreste poursuivi par les Furies. Mais elle enseigne le respect des pères d'une manière plus douce et plus significative; car elle bénit et elle immortalise Énée qui sauve son père, Antiloque qui périt en défendant le sien [1], Ulysse enfin qui, rentré dans Ithaque, sent, même après avoir revu son fils et sa femme, qu'il lui manque encore une des dernières et des meilleures joies du retour, la joie d'embrasser son vieux père.

L'*Iliade* est le tableau de la vie héroïque des Grecs; l'*Odyssée* est le tableau de leur vie domestique. C'est dans l'*Odyssée* que sont retracés les mœurs, les idées, les sentiments de la société antique, et c'est là que je veux chercher l'exemple du respect différent que les fils avaient envers leur père et envers leur mère. Je prendrai, dans le dernier chant, Ulysse se faisant reconnaître par son père Laërte, et dans

[1] Voyez, dans Pindare et dans Quintus de Smyrne, comment Antiloque se dévoue pour sauver Nestor. Je renvoie cette citation à la fin du volume.

le premier chant le discours de Télémaque à sa mère Pénélope.

Ulysse avait puni les prétendants; il s'était fait reconnaître de son fils et de sa femme; il avait retrouvé sa patrie, ses foyers domestiques, son pouvoir; mais il n'avait pas encore revu et embrassé Laërte. Aussi, dès le matin, il quitte Pénélope et s'en va à la campagne trouver Laërte, qui y vivait seul et triste, songeant à son fils absent depuis vingt ans. Il l'aperçoit qui, grossièrement vêtu comme un homme que le chagrin a rendu négligent, bêchait la terre dans son jardin; et, en le voyant ainsi accablé de vieillesse et de douleur, il s'arrête et se met à pleurer. Il allait courir vers lui et l'embrasser; mais il veut voir si son père le reconnaîtra, et, s'approchant de lui, il lui parle d'abord de son jardin, de ses figuiers, de ses vignes, de ses oliviers, de ses poiriers, qui sont bien soignés. « Mais pourquoi, vieillard, ne prends-tu pas soin de toi-même? Tes habits sont grossiers et négligés; cependant tu n'as pas l'air du serviteur d'un maître... Tu sembles un homme fait pour prendre le bain, le repas, et reposer ensuite doucement comme font les vieillards riches et honorés... Dis-moi donc si tu es esclave, quel est ton maître, à qui est ce jardin... et dis-moi aussi si je suis à Ithaque, comme me l'a dit un homme que je viens de rencontrer, mais qui n'a pas voulu répondre à toutes mes questions; car je lui parlais d'un hôte que j'ai reçu autrefois dans mon pays, à qui j'ai fait de riches présents, et qui me disait qu'il était d'Ithaque et qu'il avait pour père Laërte, fils d'Arcésius... — Oui, étranger, tu es à Ithaque, ré-

pond Laërte, les yeux mouillés de larmes; mais cette terre est au pouvoir d'hommes injustes et méchants... Ah ! si tu avais trouvé ici l'hôte que tu as reçu autrefois, comme il aurait aimé à t'accueillir et à t'offrir de riches présents! car il est juste de donner quand on a reçu. Mais, dis-moi, combien y a-t-il d'années que tu as reçu l'hôte dont tu parles, qui était mon fils et qui sans doute maintenant a péri en proie aux poissons de la mer, ou aux bêtes féroces, ou aux oiseaux de quelque île déserte... — Il y a cinq ans, répond Ulysse, que ton fils a quitté mon pays. Malheureux! Cependant, à son départ, le vol des oiseaux lui était favorable, et nous nous réjouissions en nous quittant, pensant que nous nous reverrions ici quelque jour et que nous échangerions les dons de l'hospitalité. » A ces mots, un noir chagrin s'étendit sur le vieillard, et, prenant de ses mains la poussière de la terre, il la répandit sur ses cheveux blancs en poussant de profonds gémissements. Mais Ulysse, ému et se jetant au col de Laërte : « C'est moi, mon père, c'est moi qui après vingt ans suis revenu dans ma patrie! Retenez vos pleurs et vos gémissements. J'ai tué les prétendants et me suis vengé de leurs outrages[1]. »

Quel art, ou plutôt quel heureux mouvement de la nature dans cette reconnaissance du père et du fils! Ulysse est toujours le prudent Ulysse; même avec son père, il est réservé et circonspect : il veut savoir s'il sera reconnu, peut-être aussi comment il sera accueilli; et quoique, en voyant Laërte accablé par l'âge et le chagrin, il soit prêt à courir vers

[1] *Odyssée*, liv. XXIV.

lui et à l'embrasser, il se contient cependant; il arrive peu à peu à lui parler de son fils, comme s'il voulait ménager des degrés dans la reconnaissance. Mais, quand il voit qu'à l'idée que son fils est mort, le vieillard va se désespérer, alors, oubliant ses ruses et ses ménagements, vaincu par l'émotion, il s'écrie : « Je suis Ulysse! » C'est ce cri de la piété filiale, c'est cet instinct qui déconcerte toutes les précautions du prudent héros, c'est là ce que j'aime surtout et ce qu'Homère a fait admirablement ressortir par les lenteurs et par les épreuves mêmes de cette reconnaissance. Est-ce un procédé de l'art? est-ce une inspiration de la nature? Que sais-je et que m'importe? Il me suffit qu'en observant simplement le caractère de son héros, Homère ait su en même temps montrer combien est grande et vive l'émotion de la piété filiale.

A ce tableau de la piété filiale d'Ulysse envers Laërte, j'oppose volontiers la scène de Télémaque parlant à sa mère avec une sorte d'autorité. Dans l'antiquité la mère est honorée et chérie; mais elle n'a point de pouvoir dans la famille. La mère disparaît derrière la femme, qui, toujours dépendante et toujours renfermée dans l'enceinte du gynécée, n'a d'autorité que sur les esclaves qui filent et travaillent autour d'elle.

Esquissons rapidement les principaux traits de cette scène de la famille antique. Les prétendants de Pénélope se sont établis en maîtres dans le palais d'Ulysse ; ils font de somptueux festins aux dépens des troupeaux de l'absent, et Télémaque, trop jeune pour défendre son patrimoine, est exposé à leurs

injures. Cependant l'âge lui vient, et avec l'âge la force et la fermeté. Minerve elle-même, sous la figure de Mentès, roi des Taphiens, un des anciens amis d'Ulysse, vient inspirer Télémaque, et l'engage à parler en maître dans le palais de son père : « Ordonne aux prétendants de ta mère, lui dit-elle, de retourner dans leurs maisons; et si ta mère veut se marier, qu'elle retourne elle-même dans la maison de son père : c'est là que les prétendants iront la chercher en mariage.... Il ne te convient plus d'agir et d'être traité en enfant, car tu ne l'es plus. N'as-tu pas entendu raconter la gloire d'Oreste, célèbre entre tous les hommes pour avoir tué l'assassin de son père, Égisthe, si fertile en ruses? Et toi, mon jeune ami, maintenant que tu es grand et fort, sois hardi et ferme, afin que les hommes disent aussi ton nom dans l'avenir[1]. »

Affermi par ces sages conseils, Télémaque se lève et va trouver les prétendants. Ils étaient à table et écoutaient en silence les chants de Phémius. Phémius récitait le retour des Grecs des rivages de Troie, retour lamentable et plein de la colère de Minerve. Pénélope entendit ce récit, si triste pour elle, et, descendant du haut du palais, non seule, car elle était accompagnée de deux suivantes, elle s'arrêta à la porte de la salle des prétendants. S'adressant au chantre divin, « Phémius, lui dit-elle, tu sais d'autres chants qui charment les mortels, d'autres histoires des hommes et des dieux. Choisis-en quelqu'une, et ils t'écouteront avec plaisir; mais

[1] *Odyssée*, liv. I.

laisse ce récit qui m'est douloureux et qui réveille en mon âme d'amers chagrins, quand je songe au héros que je regrette, et dont la gloire est répandue dans la Grèce entière. »

Alors Télémaque prenant la parole, « Ma mère, dit-il, pourquoi ne veux-tu pas que le chantre dise les récits qui lui sont inspirés? Les chantres ne s'inspirent pas eux-mêmes : c'est Jupiter qui met dans leur bouche les paroles qui lui plaisent. Ne reprochons donc pas à Phémius de chanter les malheurs des Grecs, car les plus nouveaux récits sont toujours ceux que les hommes aiment le mieux. Que ton âme s'habitue à l'entendre. Ulysse n'est pas le seul qui ait perdu le jour du retour : bien d'autres sont morts comme lui. Retourne donc dans le haut du palais; reprends les travaux de ton sexe, la quenouille, le fuseau, et hâte les mains de tes esclaves. Ici les hommes délibéreront entre eux sur ce qu'il faut faire, moi surtout, car c'est à moi de commander dans cette maison. »

Pénélope étonnée remontait dans le haut du palais, méditant dans son âme la parole résolue et grave de son fils[1].

Il n'y a pas là seulement un tableau de mœurs antiques, il y a une de ces scènes qui se passent dans toutes les familles. Dans toutes les familles, dans celles surtout où la femme a perdu son mari, il y a un jour, un moment où le fils, jusque-là obéissant et soumis, prend le ton du commandement et de la force, où l'enfant parle en maître et le jeune homme

[1] *Odyssée*, liv. I.

en chef de famille. Ne croyez pas que la mère s'en irrite : telle est la puissance de l'amour maternel que la mère emporte avec joie dans son cœur, comme Pénélope, les ordres qu'elle vient de recevoir de son fils, songeant avec orgueil que son fils aujourd'hui est un homme et qu'il a droit de parler en homme, même à sa mère. Ces sentiments du cœur maternel se révèlent dans la soumission de Pénélope aux ordres de son fils : car je ne fais pas honneur seulement de cette soumission à la dépendance de la femme antique, j'en fais honneur à toutes les mères.

De même qu'il y a dans la déférence de Pénélope un des plus touchants mystères de l'amour maternel, de même il y a dans la manière dont Télémaque prend le commandement de la famille, les ménagements d'une prudence inspirée par Minerve, ou, ce qui me touche plus, les efforts d'une âme qui s'affermit et s'enhardit par degrés. Télémaque ne commence pas par ordonner aux prétendants de quitter le palais d'Ulysse, il s'adresse d'abord à sa mère : c'est contre elle qu'il semble revendiquer le droit de commander dans la maison. Mais, avec le changement de maître, tout va changer : à la place d'une faible femme qui priait au lieu d'ordonner, qui tâchait d'éviter, même dans les chants de Phémius, ce qui pouvait aigrir ses chagrins ou encourager l'audace des prétendants en les entretenant de la mort des vainqueurs d'Ilion, voici un jeune homme qui ose considérer d'un œil ferme le malheur de son père; qui sait, grâce à Minerve, ce qu'il doit faire si son père est mort, et qui est prêt à le dire hardiment aux prétendants de sa mère et aux usurpateurs

de la maison de son père. Qu'on laisse donc à Phémius le droit de chanter le malheur des Grecs, tristes récits qui n'augmentent pas les infortunes de la maison d'Ulysse, et qui n'effrayent pas le cœur de son fils; que les femmes retournent à leurs travaux et que tout reprenne dans le palais l'ordre accoutumé : la famille a retrouvé son chef.

L'exemple de Télémaque parlant en maître à Pénélope ne doit pas pourtant nous tromper sur le personnage de la mère dans la famille antique. Gardons-nous de croire que, dans l'antiquité héroïque, les mères ne soient pas inviolables et sacrées pour leurs fils. Minerve qui, devant Télémaque, loue Oreste d'avoir vengé son père, ne dit pas qu'il l'ait vengé sur sa mère, soit que, parmi le nombre infini des traditions, celle qu'a suivie Homère ne fît point d'Oreste le meurtrier de sa mère, soit que Minerve réprouve par son silence l'idée d'un pareil meurtre. Les dieux et la poésie antique ont d'ailleurs, contre les fils qui outragent leur mère, une protestation plus énergique que le silence de Minerve. Les plus vieilles divinités de l'Olympe, celles dont la puissance a précédé la puissance de Jupiter et se confond avec la force de la nature elle-même, les Furies, défendent les mères contre les outrages des enfants[1]. Assises au foyer domestique, les terribles déesses veillent sur les mères qui viennent s'y réfugier. En dehors du gynécée, en dehors de l'enceinte de la famille, la mère doit obéir, même à son fils, car elle n'est plus qu'une

[1] Nous verrons plus loin les Furies d'Eschyle s'appeler elles-mêmes les vieilles déesses, en comparaison de Mercure, qui est un jeune dieu et de la race de Jupiter.

femme; mais une fois qu'elle est rentrée dans le cercle de la vie domestique, une fois qu'elle a repris son véritable sceptre, la quenouille et le fuseau[1], alors la femme, surtout si elle est mère, retrouve toute sa dignité. La société grecque approuve le langage impérieux que Télémaque tient à sa mère, car Pénélope ne doit pas commander dans la maison d'Ulysse; mais dans la tragédie elle livre volontiers aux Furies Oreste qui a tué sa mère, indiquant par là que, si les institutions sociales veulent que la femme obéisse toujours à l'homme, fût-ce à son fils, les lois sacrées de la nature veulent, à leur tour, que le fils respecte toujours sa mère, fût-elle coupable comme Clytemnestre.

La tragédie des *Euménides* d'Eschyle commence, pour ainsi dire, avec la dernière scène des *Choéphores*[2]. L'oracle d'Apollon avait ordonné à Oreste de venger son père. Oreste l'a fait : Égisthe et Clytemnestre ont péri. Cependant le meurtrier commence à s'inquiéter, ou plutôt il commence à sentir le besoin de se justifier devant le peuple d'Argos. Il fait donc apporter sur la scène les cadavres de ses deux victimes; il fait apporter en même temps le vêtement fatal dans lequel son père, enveloppé comme dans un filet, a été frappé par les assassins, et la robe d'Agamemnon encore toute percée de coups.

[1] Voici des paroles tirées de l'*Économique* de Xénophon qui se rapportent à ce que je dis du rôle de la femme antique dans la maison : « Reine de la maison, use de ton pouvoir pour honorer et louer ceux qui le mériteront, pour réprimander et châtier ceux qui rendront ta sévérité nécessaire. » *Économique*, ch. IX, p. 496. 2e vol., édit. Charpentier.

[2] *Agamemnon*, *les Choéphores* et *les Euménides* forment une trilogie tragique qui a pour sujet les malheurs et les crimes de la famille d'Agamemnon.

Il veut que le soleil voie ces témoignages du crime, il veut qu'on sache qu'il n'a été que juste en immolant sa mère : car, dit-il, quant au meurtre d'Égisthe, je ne m'en occupe plus. Mais il a beau s'entourer des témoignages du crime que sa mère a commis, il a beau l'accuser, l'injurier même, il ne peut pas repousser la secrète horreur qui déjà s'empare de ses sens. Terrible spectacle que ce vengeur doutant de la justice de sa vengeance; déployant, avec une sorte de colère et d'égarement, tantôt le filet où fut surpris son père, tantôt sa robe encore marquée des taches de son sang, et apostrophant tour à tour ces funestes objets; puis, s'adressant tout à coup au chœur, qui répète avec une tristesse solennelle : « Malheur! malheur au crime! malheur aussi à la vengeance! — Eh bien! s'écrie Oreste de plus en plus troublé, l'a-t-elle fait ou ne l'a-t-elle pas fait? Voilà le vêtement de mon père; je vois encore où l'a frappé l'épée d'Égisthe. Comme le sang et l'effet du temps en ont terni les brillantes couleurs! Ah! dois-je m'approuver? dois-je me plaindre en me voyant ici, à Argos, tenant à la main la robe ensanglantée de mon père? Je ne sais. Je pleure sur ce qui s'est accompli, sur ma famille et sur moi-même; je me sens souillé par ma victoire.

Le chœur. — « Personne sur la terre n'aura une vie douce et tranquille, s'il a une fois commis une faute. Les crimes succèdent aux crimes, les châtiments aux châtiments.

Oreste. — « Ah! puissé-je avoir un autre sort! Mais je commence à ne plus savoir quelle sera ma destinée : mes sens se troublent, mes pensées s'emportent

loin de moi, et je me sens plein de terreur à la fois et de colère. Encore quelques instants, et la raison va m'abandonner; mais, avant ce délire qui s'approche, amis, je vous atteste, c'est avec justice que j'ai tué ma mère, souillée qu'elle était du meurtre de mon père. C'est Apollon, c'est le dieu de Delphes qui me l'a ordonné par un oracle solennel, me menaçant des plus affreux châtiments, si je lui désobéissais[1]. »

Nous avons entendu les dernières attestations que le vengeur d'Agamemnon fait à la justice des dieux et des hommes, tant qu'il possède encore la raison. Quand Oreste reprend la parole, il est déjà poursuivi par les Furies. Il les voit, elles s'approchent; et, comme le chœur lui dit qu'il y a dans le temple d'Apollon des expiations qui le délivreront de ses visions, « Vous ne les voyez pas, les Gorgones! s'écrie Oreste toujours épouvanté; mais je les vois, moi, et je ne puis pas supporter leur présence[2]. » Il fuit donc, et c'est à Delphes, dans le temple d'Apollon, que nous le retrouvons au commencement des *Euménides*, agenouillé en suppliant au pied de l'autel, tandis que les Furies, n'osant le poursuivre jusqu'au fond du sanctuaire, dorment sous le portique en attendant qu'il sorte du temple.

Dans les *Choéphores*, Oreste voyait seul les Furies acharnées à sa poursuite, et c'est ainsi que le poëte nous faisait comprendre les angoisses du parricide. Dans les *Euménides* , il est plus hardi : il veut donner aux terreurs du meurtrier une forme qui saisisse les spectateurs, et il montre hardiment les Furies

[1] *Choéphores*, vers 1007 et suiv.

[2] *Choéphores*, vers 1061.

suivant à la piste ses traces sanglantes. Elles se sont endormies un instant pendant qu'Oreste, à Delphes, avait embrassé l'autel d'Apollon; mais voici, pour les tirer de leur sommeil, un spectre plus terrible que les Furies elles-mêmes, l'ombre de Clytemnestre, qui par ses reproches éveille la meute infernale attachée aux pas d'Oreste. Elle montre ses plaies saignantes encore, et à cette vue, à cette odeur du sang, les Furies s'éveillent, courent çà et là cherchant le meurtrier. Il s'est échappé sous la garde de Mercure. « Échappé! — s'écrient-elles avec colère, — échappé de nos filets! Le sommeil nous a vaincues; la proie a fui. O Mercure! ô rusé fils de Jupiter, jeune dieu qui nous a trompées, nous qui sommes d'antiques déesses! tu as sauvé le suppliant impie qui t'invoquait, le suppliant parricide. Garde-toi de t'enorgueillir de ta ruse contraire à la justice... Voilà l'audace des jeunes dieux, voilà leurs outrages aux Parques vengeresses du meurtre [1] ! »

Parmi ces nouveaux dieux qui méprisent les anciennes déesses, il en est un surtout que les Furies accusent : c'est Apollon, car c'est lui qui a prié Mercure de dérober Oreste à la poursuite des Furies; c'est lui aussi qui a ordonné au fils de frapper sa mère. Aux cris de colère que les Furies poussent contre lui, Apollon sort de son sanctuaire, tenant en main son arc redoutable, et menaçant de ses flèches les Furies ameutées à la porte de son temple. Mais ces menaces ne les effrayent pas : elles ont à défendre une religion plus sacrée que celle des nouveaux dieux

[1] *Les Euménides*, vers 147.

de l'Olympe, le respect des mères; et elles ne craignent pas de reprocher à Apollon l'oracle sacrilége qui a ordonné à Oreste de tuer sa mère : « Tu n'es pas seulement le complice du crime, s'écrient-elles, c'est toi qui en es l'auteur.— J'ai ordonné à Oreste de venger son père.— Et par là tu as protégé le meurtre. — J'ai reçu le suppliant au pied de mon autel. — Pourquoi alors nous repousses-tu, nous qui l'accompagnons ?— Vous ne pouvez pas pénétrer dans ce sanctuaire. — Nous devons aller partout où il va : telle est notre mission. — Quelle mission avez-vous donc? — Nous chassons loin des autels les fils parricides[1].»

Cette singulière dispute entre les anciens et les nouveaux dieux n'est pas moins curieuse dans l'histoire des idées morales que dans l'histoire de la mythologie[2]. Ces deux générations de dieux répondent, en effet, à des idées morales différentes. On voit qu'à mesure que la société humaine s'est développée, elle a, selon sa coutume, refait les dieux à son image et pour son usage. Les anciens dieux représentent des sentiments ou des vérités premières plus profondes, et qui sont comme les vieux pivots

[1] *Les Euménides*, vers 198.

[2] « La Grèce ne croyait point et ne pouvait point croire à l'éternité de ses dieux. Eschyle proclame hautement ce fait, lorsque, par la bouche de son Prométhée, inspiré de la *Théogonie* d'Hésiode, il prédit à Jupiter lui-même un successeur. Engagés dans le monde, les dieux helléniques devaient en partager les vicissitudes. Ils eurent nécessairement une histoire : ils avaient commencé, et ils devaient finir, ou du moins céder à d'autres dieux plus puissants l'empire du monde. Des dieux antérieurs avaient existé et régné sur l'univers, qui, détrônés par eux, leur avaient abandonné la place. » (Guignaut, *Dissertation sur la Théogonie d'Hésiode*, p. 20, à la fin du IIe volume des *Religions de l'antiquité*)

du monde moral. Les jeunes dieux sont des libres penseurs et des logiciens; ils examinent et discutent tout : ils cherchent à quel titre les enfants doivent honorer leurs parents; ils veulent savoir la cause et le principe des obligations que l'homme se sent imposées; et, à force de chercher et de discuter, ils en arrivent à penser qu'il y a des temps et des occasions où l'homme peut se dispenser de quelques-unes de ces obligations sacrées. Les anciens dieux n'y mettent pas tant de finesse : avec eux, tout ce qui est obligatoire l'est toujours et partout. Qu'on ne dise pas aux Furies qu'elles ne doivent pas suivre le meurtrier, quand il s'asseoit en suppliant aux autels des dieux : « elles doivent aller partout où il va, » parce qu'elles représentent le remords, qui va partout où va le crime, et qui est un instinct supérieur au raisonnement.

En dépit des arguments d'Apollon, les Furies accomplissent donc leur mission vengeresse. C'est en vain qu'il leur a dérobé la fuite du meurtrier, en vain qu'il l'a caché dans Athènes au pied de l'autel de Minerve : les Furies ont, pour le suivre, un indice qui ne les trompera pas, le sang d'une mère assassinée. Voyez comme la meute infernale suit cette piste funeste! Tout à l'heure elles étaient à Delphes : les voici à Athènes. Elles ont couru sur la trace du parricide, toujours guidées par cette traînée sanglante que les flots de la mer ne pourraient effacer [1], tant est durable sur le parricide l'empreinte du sang maternel! Dans Shakspeare, lady Macbeth, livrée à ses remords et à sa folie, essaye en vain de laver la

[1] *Les Euménides*, vers 244 et suiv.

tache de sang qu'elle croit voir sur ses mains depuis qu'elle a tué le roi Duncan, et désespérée elle s'écrie : « Ce vieillard avait bien du sang[1] ! » Ah ! une mère tuée par son fils a plus de sang encore que le vieux Duncan : il coule d'Argos à Delphes, et de Delphes à Athènes ; il va partout où va le meurtrier, toujours coulant après lui, toujours l'environnant, toujours attirant à sa suite les Furies, que rien n'apaise, que rien ne désarme. Que disiez-vous donc, lady Macbeth ; que disiez-vous, Oreste, quand vous ne saviez encore ni l'un ni l'autre quel est l'effet du sang versé par un crime ? Vous, lady Macbeth, qu'un peu d'eau vous laverait de ce sang[2] ; et vous, Oreste, que vous aviez le droit de tuer la femme qui avait tué votre père[3] ? Et voilà qu'aujourd'hui, pour laver le sang de Duncan, lady Macbeth n'aurait *point assez de tous les parfums de l'Arabie*[4] ; et que, pour échapper à la poursuite des Furies attirées par l'odeur du sang[5], Oreste implore en vain la protection des dieux du nouvel Olympe, d'Apollon qui lui a ordonné de venger son père, et de Minerve dont il embrasse l'autel en suppliant[6].

Les Furies, en effet, l'ont découvert ; elles l'entourent, et il a beau se serrer en tremblant contre l'autel de la déesse, il a beau s'écrier vers Minerve, elles n'ont pas besoin contre lui de leurs torches, de

[1] *Macbeth*, acte V, scène 1.
[2] Acte II, scène 1.
[3] *Choéphores*, vers 1027.
[4] Acte V, scène 1.
[5] *Les Euménides*, vers 253.
[6] *Les Euménides*, vers 235.

leurs serpents et de tout l'appareil qui les suit : leurs chants leur suffisent, chants magiques, dont la puissance consume peu à peu la victime. Et alors, se donnant la main, elles commencent autour du parricide leur ronde infernale :

« C'est nous qui distribuons aux hommes leur destinée, aux justes la paix et la douceur de la vie; mais au meurtrier, quoiqu'il cache ses mains tachées de sang, ainsi que le fait ce suppliant prosterné à l'autel, au meurtrier nous apparaissons comme les vengeresses du sang qu'il a versé, comme les protectrices des morts.

« O ma mère! ô Nuit, qui nous avez enfantées pour châtier les vivants et les morts, nous t'invoquons contre le fils de Latone : il nous enlève notre proie, il nous arrache le meurtrier qui appartient à notre vengeance.

« Aussi contre le meurtrier nous chantons l'hymne de folie et d'égarement, ce chant des Furies qui enchaîne l'esprit, que la lyre ne connaît pas et qui consume les mortels qui l'entendent[1]. »

Et, pendant qu'elles chantent en chœur cette chanson magique, leur danse redoutable ébranle la terre du bruit de leurs pieds qui, elles le disent avec orgueil, portent la mort et la ruine partout où ils se posent.

Comparez un instant les sorcières de Shakspeare, dans *Macbeth*, avec les Furies d'Eschyle : quelle différence, soit pour l'art, soit pour la moralité, entre les deux fictions ! Dans les sorcières de Shakspeare

[1] *Les Euménides*, vers 307 et suiv.

le grotesque se mêle à l'horrible; leur intervention n'est dramatique que lorsqu'elles viennent sur la bruyère saluer Macbeth du nom de roi. Elles nous intéressent alors et nous émeuvent, parce qu'elles représentent, sous une forme mystérieuse, les pensées ambitieuses de Macbeth. Mais, quand elles viennent danser autour de la chaudière où se fait cette cuisine magique dont la recette s'est transmise de Médée[1] aux sorcières du moyen âge, je ne vois plus, dans cette scène de sabbat, qu'une fantaisie du poëte qui a voulu représenter les sorcières telles que les imaginait le vulgaire[2]. Ce n'est plus un ressort dramatique, ce n'est point non plus une fiction qui ait sa moralité comme la première apparition des sorcières. Les Furies d'Eschyle, au contraire, tiennent essentiellement au drame : car elles font l'action, elles sont le principal personnage. De plus, elles personnifient une grande loi morale, le respect des parents, et elles la personnifient de la manière la plus terrible. Elles n'ont pas besoin, pour accomplir leur charme contre Oreste, des bizarres ingrédients que les sorcières de Shakspeare jettent dans la chaudière; elles n'ont besoin que de quelques paroles. *Parricide!* voilà le mot qui remplit l'hymne des Furies, voilà le mot terrible qui trouble la raison d'Oreste et qui égare ses sens. Ces femmes vêtues de noir, la chevelure entrelacée de serpents et la torche à la main, qui tournent autour d'Oreste, ce sont, ne nous y trompons pas, les pensées mêmes du meur-

[1] Voyez Ovide, *Métamorphoses*, liv. VII.

[2] *Macbeth*, acte IV, scène 1.

trier qui ont pris une forme et un visage. Cette forme, pour être terrible, n'a certes pas besoin d'être étrange : il suffit que le meurtrier ait l'apparition de ses pensées[1]. Quelque visage qu'elles prennent, elles inspirent l'horreur. Je ne m'étonne même pas que l'art grec, convaincu que la véritable horreur est celle que ressent l'âme et non celle que voient les yeux, ait peu à peu dépouillé les Furies de leur épouvante extérieure, et que, visant au beau, même dans le terrible, il en ait fait des femmes d'une beauté grave et sévère, au lieu de spectres difformes[2]. Là, comme ailleurs, le beau l'a conduit au spiritualisme, et les Furies, en prenant le visage austère et majestueux que les arts leur ont donné, n'en ont que mieux ressemblé à l'imperturbable sévérité de la conscience, et au triste et immobile regard que le coupable se sent forcé d'attacher sur ses crimes et qui est son plus grand châtiment.

En vain Oreste se débat dans les replis de cette ronde fatale dont les Furies l'enveloppent : il va succomber, quand Minerve accourt pour secourir son suppliant. Minerve n'est point violente et emportée comme l'est Apollon, et elle ne menace pas les Furies de les chasser de son temple ; mais elle veut aussi sauver Oreste, et elle établit un tribunal, l'Aréopage, pour le juger. Le débat s'engage entre

[1] « Ne restez donc pas misérablement perdu dans vos pensées, dit lady Macbeth à Macbeth après son crime. — Je reste avec la connaissance de mon action, répond celui-ci : il vaudrait mieux n'avoir plus la connaissance de moi-même. » (Acte II, scène 3.)

[2] Voyez Boëttiger : *Les Furies d'après les poëtes et les artistes anciens*. Weimar, 180•.

le meurtrier et ses accusatrices, véritable débat judiciaire, qui représente exactement les formes de la procédure aréopagétique [1]. Oreste invoque le témoignage d'Apollon, qui alors vient plaider pour son client. Contre Oreste et contre Apollon les Furies n'ont toujours que le même et terrible argument : Il a tué sa mère! mais elles le répètent avec confiance et sous toutes les formes. « Est-ce donc Jupiter, disent-elles à Apollon, qui t'a inspiré ton oracle, quand tu as ordonné à Oreste de venger son père au mépris du respect qu'il devait à sa mère [2]? » Et comme Apollon répond en s'indignant de la mort d'un roi, d'un guerrier, d'un mari tué lâchement par sa femme, « A t'entendre, — s'écrient les Furies qui, à titre d'anciennes déesses, ne craignent guère d'accuser les nouveaux dieux de l'Olympe, — à t'entendre, Jupiter est plus irrité du meurtre d'un père que de celui d'une mère; mais il a lui-même chargé de chaînes son vieux père Saturne [3]. » Trop pressé de ce côté, Apollon alors se tourne vers une de ces subtilités que l'éloquence grecque ne dédaignait pas, soit au barreau, soit dans l'Agora : il essaye de prouver que ce n'est point à la mère que l'enfant doit la vie. La mère n'est que le dépositaire et comme l'hôte de la vie qui lui est confiée; l'enfant peut avoir un père et point de mère, et Apollon cite pour exemple Minerve elle-même [4]. Comment cette subtilité, qui nous répugne tant, était-elle approuvée

[1] Voyez l'ouvrage de M. Patin sur les tragiques grecs, tome I, p. 353.

[2] *Les Euménides*, vers 622.

[3] Vers 640.

[4] *Les Euménides*, vers 658 et suiv.

par les Grecs? Le respect différent et même inégal que l'antiquité enseignait envers le père et envers la mère, peut seul expliquer le crédit que trouvait cette subtilité. Mais prenez-y garde, Apollon : vous discutez hardiment la part que les mères ont à la vie et par conséquent aussi aux respects de leurs fils. Des philosophes viendront qui pousseront le raisonnement plus loin et qui soutiendront que les fils ne sont pas obligés de la vie à leur père, parce qu'en donnant la vie à leurs enfants les pères se proposent la perpétuité de leur maison plutôt que le bonheur de ceux qu'ils mettront au monde [1]. Il faut donc, ô brillant dieu du jour! il faut s'en tenir, pour être sages, à la loi des anciennes déesses, au respect des mères, défendu par les Furies contre les sophismes de votre éloquence; ou plutôt, si vous avez recours aux arguments de la philosophie, au lieu d'employer par avance les sophismes d'une philosophie orgueilleuse, écoutez cette belle et simple leçon de respect filial que Socrate donne à son fils Lamproclès [2]. A côté des subtilités des dieux et des philosophes, j'aime à citer le langage de la véritable sagesse.

Xantippe n'est pas probablement la seule femme acariâtre de l'antiquité ; mais ses violences faisaient, avec la sagesse de son mari, un contraste qui lui a porté malheur dans la postérité : elle est restée comme le type de la femme querelleuse. Elle ne tourmentait guère moins son fils que son mari. Cependant Socrate, qui endurait patiemment les caprices de sa femme, voulait que Lamproclès sup-

[1] Sénèque, *Des Bienfaits*, liv. III, chap. XXX à XXXIV, passim.

[2] Xénophon, *Memorabilia*, liv. II, chap. II.

portât avec respect les duretés de sa mère. Aussi, le lendemain sans doute d'une de ces querelles qui éclataient souvent entre Xantippe et Lamproclès, voici le philosophe qui, de ce ton simple et familier qu'il savait si bien prendre, interroge son fils et peu à peu l'amène à dire lui-même quels bienfaits nous recevons de nos parents, la vie d'abord, qui est une bonne chose et une douce jouissance, puisque nous avons tous grand'peur de la perdre. Les anciens, en effet, et même les philosophes, ne se piquent pas de cette mélancolie hautaine qui fait mépriser la vie; ils la louent volontiers comme un des plus grands bienfaits que nous tenions de nos parents. Mais ce bienfait est-il volontaire, et devons-nous en savoir gré à nos parents? Voilà le sophisme que Lamproclès se garde bien de faire, quoiqu'il eût pu en emprunter quelque chose à Apollon. Socrate réfute en passant ce vieil argument des ingrats, et il le réfute à l'aide de la liberté des mœurs et du langage grecs, alléguant hardiment que, dans le mariage, ce n'est pas le plaisir que nous cherchons, mais l'espoir d'une famille. Cette famille naît : alors commencent pour la mère, après les douleurs de l'enfantement, les soucis de la nourriture, et, pour le père, les soucis de l'éducation. « Oui, — interrompt Lamproclès comme un homme qui ne peut pas se résoudre à avoir tort, — j'avoue tout cela ; mais, quoi qu'il en soit, personne ne peut supporter les violences de ma mère, et elle me dit des choses telles que j'aimerais mieux mourir que de me les entendre répéter. » Ainsi nous sommes toujours dans le cercle de la famille, entre la mère qui querelle et le fils qui

s'irrite : car Socrate ne veut pas sortir de ce cercle étroit. Il continue donc la conversation sans changer de ton et sans se laisser rebuter par l'opiniâtreté de Lamproclès. « Voyons, dis-moi : ne cherches-tu pas volontiers à plaire à ton voisin, afin qu'il te donne du feu au besoin, ou qu'il vienne à ton aide en cas d'accident ? — Oui, certes. — Fort bien. Crois-tu qu'il soit indifférent, quand on est en voyage ou qu'on fait une traversée, d'avoir des compagnons de route qui soient amis ou ennemis ? — Il vaut mieux qu'ils nous soient amis. — Ainsi tu feras ton possible pour plaire à ton général à l'armée, à ton voisin dans la ville, à ton compagnon en voyage. C'est ta mère seule, qui pourtant t'aime bien plus que tous ceux que je viens de nommer, à qui tu ne veux ni complaire ni obéir. » L'argument est à la fois vif et touchant. Aussi Lamproclès hésite, et alors Socrate, avec cette science, qui doit être celle de tous les grands moralistes, d'appeler toujours Dieu au secours des bons mouvements du cœur humain : « Si tu m'en crois, mon fils, nous irons de ce pas prier les dieux de te pardonner d'avoir oublié le respect que tu dois à ta mère, afin qu'ils ne te regardent pas comme un ingrat et qu'ils ne te déshéritent pas de leurs bienfaits. »

En lisant cet entretien familier, beaucoup de pères se diront peut-être qu'ils ont parlé ou qu'ils parleraient aisément de cette manière. Or c'est ce que j'aime dans cet entretien. Les raisons que donne Socrate sont à la portée de tous les esprits, et il ne dit rien qui ne soit aisé à comprendre. Ce qui reste, c'est de pratiquer; mais, pour cela, il ne faut rien

moins que l'aide des dieux, cette aide que le christianisme appelle la grâce [1]. Socrate, en finissant, exhorte son fils à la solliciter par la prière; et c'est ainsi qu'en partant des plus simples pensées, le philosophe arrive peu à peu aux plus hautes. Il ne fait pas du respect filial la vertu des héros, il ne la réserve pas pour les grands jours : il l'impose à tous les fils, il la mêle à toute notre vie domestique, il en met le type près de nous, et cela sans l'abaisser; car la piété filiale que Lamproclès aura envers sa mère ne sera pas moins glorieuse, quoique appliquée à souffrir les boutades de Xantippe, que celle d'Antigone ou d'Antiloque, et elle ne sera pas moins chère aux dieux.

Nous avons quitté Apollon pour Socrate, et les subtilités de la théologie pour le bon sens de la sagesse. Revenons cependant à Oreste, à Minerve, à l'Aréopage, et voyons comment Minerve et les Athéniens jugent entre les Furies et Apollon.

L'Aréopage hésite, et les suffrages étant partagés également pour et contre Oreste, Oreste se trouve absous. Les Furies d'abord s'indignent contre les nouveaux dieux qui abolissent ainsi les antiques lois; mais Minerve les apaise peu à peu : « Vous n'êtes point vaincues, leur dit-elle; la cause reste incertaine, les suffrages sont égaux. Gardez-vous donc d'être irritées contre cette ville qui, loin de vous mépriser, vous offre des autels, un sanctuaire, un bois sacré, de pieuses cérémonies. — Ah! répondent

[1] « Fiat mihi possibile per gratiam quod mihi impossibile videtur « per naturam. » (*De Imitatione,* lib. III, cap. IX.)

les Furies, nous voulons garder notre colère contre ta ville, car les ruses des dieux nous ont ravi le droit de punir les parricides. — Non, répond Minerve toujours douce et patiente comme il convient à la sagesse, non, jamais ni moi, ni ce peuple qui m'est cher, nous ne porterons atteinte à vos droits. Vous habiterez avec moi, vous recevrez de pieuses offrandes aux jours du mariage et aux jours de la naissance des enfants... vous défendrez la sainteté des foyers domestiques et la paix des familles vertueuses.

Le chœur des Furies. — « O déesse! je sens que tu l'emportes et que j'abjure ma colère. »

Minerve. — « Habitez donc cette terre chérie. C'est ici que vous trouverez vos plus pieux adorateurs [1]. »

Voilà comment, calmées par la sagesse de Minerve, les Furies deviennent pour Athènes des déesses favorables et bénissent par leurs prières la terre qu'elles voulaient maudire : ville heureuse et sage entre toutes, qui sauve Oreste de la fureur des Furies, mais qui ne veut en lui ni condamner le vengeur de son père, ni absoudre le meurtrier de sa mère, et qui, laissant à cette terrible action ce qu'elle a de douteux et d'indécis, ouvre ses temples et ses sanctuaires aux accusatrices d'Oreste, afin de proclamer hautement, en face d'Oreste même, l'impérissable grandeur des divinités vengeresses du parricide !

[1] *Les Euménides*, vers 795 à 902, passim.

XXI.

SUITE DE LA PIÉTÉ FILIALE. — DE L'INFLUENCE DE CE SENTIMENT DANS LA TRAGÉDIE ET DANS LA COMÉDIE MODERNES. — LE *Cosroès* DE ROTROU. — LE *Glorieux* DE DESTOUCHES. — LE *Coriolan* DE SHAKSPEARE.

Au théâtre et dans les romans, la piété filiale n'est bien exprimée, selon moi, que lorsqu'elle est à la fois une affection naturelle et un devoir de la conscience, une émotion et une obligation. Il y faut ces deux conditions : ôtez la première, c'est-à-dire ôtez à la piété filiale ces mouvements inattendus et soudains qui lui viennent de l'instinct, l'expression de ce sentiment n'a plus rien qui soit dramatique. La peinture d'un fils soumis et respectueux est un bon exemple, qui sert à l'édification; mais cela ne fait pas une scène dramatique. Otez la seconde condition, c'est-à-dire ôtez à la piété filiale la pureté et la noblesse qui lui viennent du devoir, elle n'est plus qu'un accident et qu'un hasard, un effet momentané de la nature; et, comme la volonté et la conscience n'y ont plus guère part, c'est à peine si cela peut encore s'appeler un sentiment humain. Ainsi représentée, la piété filiale passe du domaine de la morale dans le domaine de l'histoire naturelle.

De ces deux conditions, l'une est nécessaire à l'art, l'autre à la morale; mais elles sont plus étroitement unies qu'on ne le croit. Quand le fils de Crésus, muet depuis sa naissance, recouvre tout à coup la parole en voyant le fer levé sur son père, et s'écrie : *Soldat ! ne tue pas Crésus !* nous sommes émus, parce que l'instinct filial, surmontant l'infirmité naturelle, éclate par un cri sublime et inespéré. Mais que d'idées contenues dans cette émotion et qui en font essentiellement partie ! l'idée qu'une grande obligation morale s'est accomplie par un miracle inattendu; l'idée que la piété filiale ne s'est pas pour la première fois éveillée dans l'âme du fils de Crésus à l'aspect du fer levé sur la tête de son père, mais qu'il en ressentait depuis longtemps les généreux mouvements sans les pouvoir exprimer; l'idée enfin que l'âme qui faisait palpiter cette langue infirme sans pouvoir, pendant longtemps, la faire parler, est une âme pieuse et noble, et que c'est par là qu'elle a mérité de rompre les liens qui l'enchaînaient. Nous associons ainsi l'une à l'autre l'idée du prodige et l'idée du dévouement. L'une nous étonne, l'autre nous touche, et l'émotion que nous ressentons nous plaît d'autant plus qu'elle commence par la surprise et aboutit à la véritable admiration, qui est celle de l'âme et non celle des yeux et des oreilles.

Je veux chercher dans trois grandes scènes de piété filiale, empruntées à des temps et à des auteurs différents, dans le *Cosroès* de Rotrou, le *Coriolan* de Shakspeare, le *Glorieux* de Destouches, comment la piété filiale a le double caractère que nous lui de-

mandons, et comment elle est à la fois une émotion irrésistible et une obligation inviolable.

L'intrigue de *Cosroès* ressemble à celle de *Nicomède* [1] : une belle-mère veut faire passer la couronne sur la tête de son fils, au préjudice d'un fils aîné. Dans *Nicomède* les événements ne sortent pas du cercle de la tragi-comédie, et comme Corneille a fait de son héros un railleur, cette raillerie donne le ton à la pièce. Dans *Cosroès*, au contraire, tout est tragique et terrible. Cosroès, roi de Perse, a assassiné son père Horsmisdas et s'est emparé du trône. Depuis ce crime, en proie à une sorte de démence furieuse, il vit solitaire au fond de son palais, livré aux soins de Sira, sa seconde femme, qui, abusant de son ascendant sur lui, veut le faire abdiquer en faveur de Mardesane, son fils. Siroès, fils aîné de Cosroès, est chéri du peuple et de l'armée, et les efforts que Sira fait pour le perdre le forcent à usurper, malgré lui, la couronne, afin de sauver ses jours. Cette révolution de palais fait le sujet de la tragédie ; mais ce qui en fait l'intérêt, c'est le caractère de Siroès. En effet, Siroès respecte son père, il a horreur de cette usurpation vers laquelle il se sent poussé par les artifices de Sira; cependant il veut défendre les droits qu'il tient de sa naissance, et il demande aux dieux de le protéger contre l'ambition de Sira et de Mardesane,

> Le ciel est inutile à qui ne s'aide pas [2],

lui dit hardiment le satrape Palmiras, qui ressemble à

[1] *Cosroès,* 1649; *Nicomède,* 1652.

[2] Acte I, scène 2.

l'Acomat de Racine par l'énergie du caractère, et qui, comme Acomat, représente le conspirateur des cours despotiques et surtout des cours de l'Asie. C'est un de ces hommes qui, nourris dans le sérail et près du despotisme, en savent la faiblesse, tandis que la foule en adore la puissance. Hardi, impitoyable, aussi incapable de peur que de pitié, Palmiras, avec d'autres satrapes, conspire contre Cosroès. Mais le succès de la conspiration dépend de Siroès : il faut que Siroès consente à être roi. Aussi Palmiras presse le jeune prince de céder à leurs vœux : qu'attend-il?

La reine qui vous craint, a trop de politique
Pour laisser un appât à la haine publique,
Et, vous chassant du trône, oser vous épargner.
Il faut absolument ou périr ou régner.
Avouez seulement les bras qu'on vous veut tendre ;
Quand on peut prévenir, c'est faiblesse d'attendre.

. . . .

SIROÈS.

Laisser ravir un trône est une lâcheté ;
Mais en chasser un père est une impiété.

PALMIRAS.

Que, pour vous l'enseigner, lui-même il a commise.

SIROÈS.

Par son exemple, hélas! m'est-elle plus permise,
Et me produira-t-elle un moindre repentir [1] ?

A ce moment, Pharnace accourt du camp où Sira vient d'entrer, dit-il, pour faire couronner Mardesane ; l'armée hésite, murmure, appelle Siroès et se plaint de son absence. Siroès alors enfin se décide, et

[1] Acte I, scène 2.

il sort pour aller au camp s'opposer aux desseins de Mardesane.

Le personnage de Cosroès n'est pas moins bien conçu que celui de Siroès, et il concourt à l'effet moral de la tragédie. Cosroès représente les remords qui suivent le crime, comme Siroès représente les terreurs et les doutes qui le précèdent. Ces deux exemples s'unissent pour rendre hommage à l'inviolable majesté du caractère paternel. Voyez Cosroès livré aux noirs accès de sa mélancolie, errant çà et là sur le théâtre, et s'écriant, à travers les sanglots qui étouffent sa voix :

Quoi! n'entendez-vous pas, du fond de cet abîme,
Une effroyable voix me reprocher mon crime,
Et, me peignant l'horreur de cet acte inhumain,
Contre mon propre flanc solliciter ma main?
N'apercevez-vous pas, dans cet épais nuage,
De mon père expirant la ténébreuse image
M'ordonner de sortir de son trône usurpé,
Et me montrer l'endroit par où je l'ai frappé [1]?

Nous tremblons alors au souvenir du crime qui s'est accompli dans ce palais, et au pressentiment de celui qui va peut-être encore s'y accomplir. En effet, les événements marchent avec une rapidité fatale. Cosroès ordonne au satrape Sardarigue d'arrêter Siroès; mais Sardarigue, quand Siroès paraît, se jette à ses pieds :

. . . . Mon ordre (*dit-il*) est que je vous arrête;
A n'y pas obéir, il y va de ma tête;

[1] Acte II, scène 1.

Mais je n'ai pas sitôt vos bienfaits oubliés,
Et j'apporte ma tête et ma charge à vos pieds.
Issu du grand Cyrus et de tant de monarques,
Prince, de vos aïeux conservez-vous les marques;
Il est temps de paraître et temps de voir vos lois
Dispenser les destins des peuples et des rois [1]....

Siroès cède au dévouement héroïque de Sardarigue. A la fin du premier acte, il avait consenti à suivre Palmiras au camp pour s'opposer aux desseins de Mardesane; maintenant il consent à régner, et il ordonne à Sardarigue d'arrêter la reine Sira. La scène où Sardarigue exécute cet ordre est vive et intéressante. Sira ignore encore l'avénement de Siroès; elle se croit encore reine, et, apercevant Sardarigue au fond du théâtre :

Votre ordre, Sardarigue, est-il exécuté?

SARDARIGUE.

Non, madame; à regret j'en exécute un autre.

SIRA.

Quel?

SARDARIGUE.

De vous arrêter.

SIRA.

Quelle audace est la vôtre!
Moi? téméraire!

SARDARIGUE.

Vous.

SIRA.

De quelle part?

SARDARIGUE.

Du roi.

[1] Acte II, scène 4.

SIRA.

Imposteur! Cosroès t'impose cette loi?

SARDARIGUE.

Cosroès n'a-t-il pas déposé la couronne?

SIRA.

Qui donc? est-ce mon fils, traître, qui te l'ordonne?

SARDARIGUE.

Votre fils m'ordonner! en quelle qualité?

SIRA.

De ton roi, de ton maître, insolent, effronté!

SARDARIGUE.

Siroès est mon roi, Siroès est mon maître:
La Perse sous ces noms vient de le reconnaître.

SIRA.

Dieux!

SARDARIGUE.

Et pour le venir reconnaître avec nous,
Nous avons l'ordre exprès de nous saisir de vous.

SIRA.

De te saisir de moi? perfide!

SARDARIGUE.

De vous-même [1].

C'en est fait : Siroès est maître; Cosroès, Mardesane, Sira sont dans les fers. Mais alors le fils reparaît dans le roi : il se trouble, il s'émeut; en vain l'impitoyable Palmiras parle d'assurer la couronne sur la tête de Siroès, en vain il représente

Qu'il faut d'une vigueur mâle et plus que commune
Aider les changements qu'entreprend la fortune;

[1] Acte III, scène 2.

Siroès, qui comprend ce que demandent ces maximes politiques, répond avec une noble émotion :

Hélas! mon règne naît sous de tristes auspices,
Si je lui dois d'abord du sang et des supplices [1].

Que faire cependant? Il faut prononcer sur le sort des vaincus. Palmiras, Sardarigue, Pharnace, tous les satrapes qui ont mis Siroès sur le trône, demandent que Sira, Mardesane et Cosroès périssent; ils traitent de faiblesse la piété filiale de Siroès : il n'y a, disent-ils, de salut qu'à ce prix. Qui l'emportera, des farouches conseils des satrapes ou des scrupules du jeune prince? La terreur est sur la scène quand, montant sur ce trône qu'il aurait voulu ne point occuper sitôt, Siroès fait comparaître devant lui Sira d'abord, sa marâtre, sa plus implacable ennemie, qu'il envoie à la mort comme elle l'y aurait envoyé lui-même; puis Mardesane, son frère et son rival, auquel il voudrait peut-être pardonner, mais qui dédaigne sa clémence et brave son pouvoir; Mardesane périra donc comme Sira.

Reste un dernier captif, le plus grand de tous et le plus redouté. « Amenez Cosroès, dit Palmiras, qui veut profiter de la fermeté ou de la colère que vient de montrer Siroès. — Attendez! s'écrie celui-ci troublé, interdit.

PALMIRAS.

. . . . Il s'agit d'une grande victoire,
Et rarement, seigneur, on arrive à la gloire
Par les chemins communs et les sentiers battus.

SIROÈS.

Ah! j'ai trop pratiqué vos barbares vertus;

[1] Acte III, scène 2.

Je ne puis acheter les douceurs d'un empire
Aux dépens de l'auteur du jour que je respire[1].

Amenez Cosroès! répète Palmiras; et alors paraît ce roi vaincu, détrôné, dont l'ambition fit autrefois un parricide, dont les remords ont fait un insensé, mais dans lequel ni le crime, ni la folie, ni le malheur n'ont aboli la majesté royale et surtout la majesté paternelle. Il le sent, et, rendu à la raison par la douleur et par la colère, oubliant qu'il est captif et qu'il fut coupable, pour se souvenir qu'il est père et qu'il est outragé,

. . . O nature (*s'écrie-t-il*) et vous, dieux, ses auteurs,
D'un prodige inouï soyez les spectateurs ;
Mon fils dessus mon trône est juge de ma vie.
. . . .
Et vous, que mon malheur rend si fiers et si braves,
Ce soir mes souverains, ce matin mes esclaves....

Siroès alors, ne pouvant plus résister à son émotion, se jette aux genoux de Cosroès :

Seigneur, daignez m'entendre. O nature ! et vous, dieux,
Vous pouvez sans horreur jeter ici les yeux :
L'objet de vos mépris encor vous y révère ;
Je ne suis ni tyran ni juge de mon père ;
J'ai tous les sentiments que vous m'avez prescrits,
Et renonce à mes droits pour être encor son fils.
Est-il un bras d'un fils qu'un soupir, une larme,
Un seul regard d'un père aisément ne désarme[2]?

Révoquant l'arrêt qu'il a porté contre Sira et contre Mardesane, il envoie Sardarigue afin de les sauver. Mais il n'était plus temps : déjà Sira et Mar-

[1] Acte V, scène 4.
[2] Acte V, scène 5.

desane avaient bu le poison, et Cosroès, désespéré, se tue lui-même, laissant le trône à Siroès, qui peut désormais le posséder sans crime.

On peut comparer le *Cosroès* de Rotrou à son *Venceslas*, non pas seulement parce que le poëte y montre une force dramatique digne de Corneille, mais parce que ces deux sujets se ressemblent par leur opposition même. Venceslas est un père qui envoie son fils à la mort; Siroès est un fils qui refuse de condamner son père coupable ; et cette différence exprime admirablement celle qui existe entre l'amour paternel et l'amour filial. Non, qu'à Dieu ne plaise, l'un soit moins tendre que l'autre; mais, si les sentiments sont égaux, les droits sont différents. Nous pleurons avec Venceslas forcé de condamner son fils à mort; mais ce sacrifice que l'amour paternel fait à la justice ne nous révolte pas comme une sorte d'impiété et de sacrilége. L'idée du droit que le père a sur ses enfants défend Venceslas à nos yeux : c'est par là que nous l'absolvons en même temps que nous le plaignons. Oui, vous pouvez, Brutus, envoyer vos fils à la mort; vous pouvez, Torquatus, livrer le vôtre à la hache des licteurs; oui, l'amour de la liberté et le zèle de la discipline peuvent vaincre l'amour paternel, quand surtout à l'amour de la liberté vient se joindre un sentiment plus ardent et plus dur, l'amour de la renommée : car, selon Virgile, Brutus ne songe pas seulement à la patrie, il songe aussi à la louange [1]. Mais enfin, quel

[1] Infelix! utcunque ferent ea facta minores,
Vincet amor patriæ laudumque immensa Cupido.
(*Æn.*, VI, 832.)

que soit le blâme que jette en passant le poëte du siècle d'Auguste sur ces rudes héros de l'ancienne Rome, quels que soient les murmures qui s'élèvent contre eux dans nos cœurs, qui de nous osera les maudire comme des violateurs sacriléges de la loi divine? qui de nous ne s'inclinera pas, quoiqu'en frémissant, devant la terrible majesté de leur pouvoir paternel? J'aime que la jeunesse romaine, quand Torquatus revient à Rome, refuse d'aller au-devant de cet impitoyable vengeur de la discipline; j'aime le silence et la désolation que fait autour de lui cette fuite de tous les fils; mais je n'ose pas blâmer la grave approbation que lui donnent les pères[1]; tant il est vrai que dans le père il y a un droit que rien ne peut détruire, même l'abus qu'il en fait, et que le fils doit toujours respecter, même dans un coupable[2]! Voilà ce que Rotrou a admirablement senti et exprimé dans le personnage de Siroès. C'est en vain qu'on rappelle au jeune prince les crimes de son père; c'est en vain qu'on l'avertit que la raison d'État veut que le vieux roi périsse : « Non, s'écrie-t-il,

Je ne puis imposer silence à la nature[3]! »

Siroès a raison : la voix d'un père, fût-elle timide comme celle d'un suppliant ou même d'un coupable, fût-elle le cri d'un tyran désarmé, fût-elle un soupir entrecoupé par les remords, la voix d'un père retentit aux oreilles et dans la conscience du fils avec

[1] Voyez Tite-Live, livre VIII, chap. 7.

[2] « Nullum tantum scelus a patre admitti potest, quod sit parricidio vindicandum. » (Quintilien, *Déclamations*, 28-6.)

[3] Acte V, scène 6.

une force irrésistible. Et malheur à celui qui ne l'entendrait pas! car, lorsque la bouche paternelle sera fermée par la mort, c'est alors surtout que cette voix résonnera douloureusement aux oreilles qui l'auront rejetée.

La tragédie de *Cosroès*, par la grandeur des situations et des sentiments, fait honneur au génie de Rotrou et surtout à son âme, qui était naturellement grande et généreuse, comme sa mort l'a témoigné. Lieutenant au bailliage de Dreux en 1650, et chargé, à ce titre, de l'administration de la ville de Dreux, il ne voulut pas abandonner cette ville que désolait une maladie contagieuse. En vain ses amis et son frère le pressaient. « Ce n'est pas que le péril où je me trouve ne soit grand, répondait-il à son frère, puisqu'au moment où je vous écris, on sonne pour la vingt-deuxième personne qui est morte aujourd'hui. Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu. »

Rotrou mourut le 28 juin 1650, à quarante ans, quelques jours après avoir écrit cette belle et simple lettre. En lui l'homme valait le poëte.

Dans le *Cosroès* de Rotrou la piété filiale est aux prises avec l'ambition ; dans le *Glorieux* de Destouches, elle est aux prises avec la vanité. La lutte n'est pas moins violente, quoique la cause en soit moins grave.

« N'oubliez pas votre père et votre mère parce que vous êtes au milieu des grands, » dit l'Ecclésiastique[1] ; et cette maxime, qui se sent de l'expérience d'une société raffinée, indique un des plus

[1] Chapitre XXIII — 18.

amers outrages que puisse sentir le cœur d'un père ou d'une mère. Après la violence sacrilége du parricide et la froideur désespérante de l'ingrat, la mauvaise honte de l'orgueilleux est la plus cruelle violation du respect filial que nous puissions imaginer. Celui-là ne respecte pas vraiment son père, qui ne le respecte pas devant tout le monde; qui attend, pour rendre à ses cheveux blancs l'hommage qu'ils méritent, que les portes de la maison soient fermées, et qui ne sait être bon fils qu'à huis clos. Aussi est-ce parmi les grands que l'Écriture nous conseille de nous souvenir de notre père et de notre mère : c'est là qu'il est doux pour eux de ne pas être oubliés, surtout s'ils sont d'une humble condition; c'est là qu'un fils s'honore en confessant l'abaissement de ses parents.

Voyez, dans le *Don Sanche* de Corneille, la scène où Sanche, qui se croit le fils d'un pêcheur, voit paraître son père et n'hésite pas à le reconnaître en face de toute la cour. En vain les courtisans, moitié pitié pour Sanche, moitié raillerie, refusent de le croire ; en vain ils chassent le pêcheur que Sanche a salué du nom de père, Sanche ne peut consentir à renier son père ou à l'abandonner :

Il tempête, il menace, et bouillant de colère,
Il crie à pleine voix qu'on lui rende son père [1].

Il vient le redemander hautement à la reine Isabelle qu'il aimait, dont il était aimé, et à qui cette reconnaissance va ôter toute illusion et tout espoir. Une

[1] Acte v, scène 4.

reine, dans les romans et au théâtre, peut aimer un chevalier inconnu; elle ne peut pas aimer le fils d'un pêcheur. Sanche ne l'ignore pas, et il gémit comme amant; mais le fils, grâce à Dieu, l'emporte en son âme sur l'amant ·

Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme,

s'écrie-t-il avec un admirable mélange de piété filiale et d'orgueil;

La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme,
Et je renonce aux noms de comte et de marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils!
Rien n'en peut effacer le sacré caractère [1].

Je reconnais, à ces accents, une âme vraiment grande et élevée, inaccessible aux petits mouvements de la vanité; car c'est par la vanité, c'est-à-dire par un orgueil qui sait son vide, que nous rougissons de l'humble sort de nos parents. La vraie fierté, celle de Sanche, s'honore de cet abaissement. Dans don Sanche la fierté s'accorde heureusement avec la piété filiale. Don Sanche a l'orgueil des aventuriers, il aime à dire qu'il n'est rien par la naissance:

Se pare qui voudra du nom de ses aïeux!
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux;
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais, pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits:
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père [2].

Voilà comment, au moyen âge, ou plutôt dans les

[1] Acte v, scène 5. — [2] Acte I, scène 3.

romans de chevalerie[1], la valeur suppléait à la noblesse; voilà comment l'épée des aventuriers maintenait l'égalité. Autant la hiérarchie féodale était favorable à l'orgueil de race et de famille, autant la chevalerie était favorable au mérite et à la fierté des individus, et par là c'était une institution presque démocratique. Quand un des plus braves soldats de la Révolution et de l'Empire, le maréchal Lefebvre, disait avec un noble orgueil qu'il était un ancêtre, il parlait comme don Sanche.

Les hommes d'épée et les hommes de lettres ont toujours revendiqué volontiers les droits du mérite personnel. Mais la fierté du mérite personnel a différents degrés : il y a les hommes dont la fierté généreuse aime, comme don Sanche, à rapprocher l'humilité de leur naissance de la grandeur de leurs exploits; il y a les hommes dont la fierté touche de plus près à la vanité. Ceux-ci, comme s'ils se rendaient justice en croyant qu'ils n'ont pas assez de gloire pour en prêter à leur famille, sont embarrassés de leur naissance et la cachent volontiers. Cet embarras est surtout fréquent dans les sociétés et dans les professions où la vanité a beaucoup d'empire, telles que la société et la littérature en France au XVIIIe siècle. A cette époque, les parvenus de la littérature, de la cour et de la finance croyaient se grandir en cachant leur naissance, et par là ils prêtaient tantôt au

[1] « Et pourtant, sire, il m'est maintenant plus convenable que je sois chevalier qu'auparavant, afin que je mette peine d'être tel que j'acquière honneur et réputation, puisque je n'ai parent par lequel je me puisse nommer, ne sachant qui je suis. » (*Amadis*, liv. I, page 33. Paris, 1557.)

ridicule, tantôt à l'indignation. Ce sont ces deux sentiments que Destouches a mis en action dans le *Glorieux*, en tempérant habilement l'un par l'autre.

La pièce du *Glorieux* représente assez bien la société un peu confuse du XVIIIe siècle, confusion qui ne dérangeait pas l'ordre extérieur de la société, mais qui produisait des contrastes de mœurs et de caractères dignes de la comédie. Quel contraste plus comique, en effet, que celui du glorieux comte de Tufières et du financier Lisimon, l'un fier de sa noblesse, méprisant fort la roture, mais honteux de sa pauvreté et de celle de son père; l'autre fier de sa richesse bien ou mal acquise, vrai parvenu de la finance, mais qui, comme tous les parvenus, recherche la noblesse et veut que sa fille soit marquise! Ce contraste comique était produit par la confusion qui s'introduisait dans la société française au XVIIIe siècle, par l'ascendant chaque jour plus grand que prenait la roture enrichie, par le principe enfin de l'égalité qui s'établissait à l'aide des alliances entre les grands seigneurs et les financiers, plus encore qu'à l'aide des livres de philosophie : car les livres ne contenaient que la théorie de l'égalité; les mariages en étaient la pratique.

C'est un de ces mariages qui fait le nœud de la pièce. Le comte de Tufières doit épouser la fille du financier Lisimon; mais, comme il désire cette alliance à cause de la fortune, et qu'il en rougit à cause de l'origine et des façons roturières du financier, sa vanité est sans cesse aux prises avec son intérêt. De là son embarras vraiment comique. Autre embarras qui touche encore à la comédie, mais qui

touche aussi à des émotions plus graves : le comte de Tufières a un père qui est pauvre et qui vit au fond de la province; il peut donc parler à son aise des grands biens de son père et du grand train qu'il mène dans ses terres : il ne s'en fait pas faute. Malheureusement ce père arrive à Paris et se présente chez son fils. Il est vêtu simplement, d'une manière plus conforme à sa fortune qu'aux pompeux discours de son fils; et voilà que, pour achever la déconvenue du Glorieux, le financier Lisimon rencontre chez son futur gendre le père caché avec tant de soin. Que faire? que devenir? Lisimon, avec la familiarité que s'arrogent volontiers les parvenus enrichis, demande au comte, lui montrant son père, quel est cet homme-là :

LE COMTE, *tirant Lisimon à part.*

. . . . C'est...., c'est mon intendant.

LISIMON.

Il a l'air bien grêlé! selon toute apparence,
Cet homme n'a pas fait fortune à l'intendance.

LE COMTE.

C'est un homme d'honneur.

LISIMON.

Il y paraît.

LYCANDRE, *à part.*

Je voi
Qu'il trompe Lisimon en lui parlant de moi.
Sa gloire est alarmée à l'aspect de son père.

LE COMTE, *à Lisimon.*

Sachez encore....

LISIMON.

Eh bien!

(*Ils parlent bas.*)

LYCANDRE.

Je retiens ma colère,
Espérant que bientôt il me sera permis
De me faire connaître et de punir mon fils;
Et mon juste dépit lui prépare une scène
Où je veux mettre enfin son orgueil à la gêne.

LE COMTE, *à Lycandre.*

Contraignez-vous, de grâce! et ne lui dites rien
Qui lui fasse augurer qui vous êtes.

LYCANDRE.

Fort bien!

LE COMTE, *à Lisimon.*

C'est un homme économe autant qu'il est fidèle.

LISIMON, *haut.*

Or ça, je vous ai dit une bonne nouvelle :
Ne la négligeons pas. Ma femme veut vous voir.
Pour gagner son esprit, faites votre devoir.

LE COMTE, *souriant.*

Mon devoir?

LISIMON.

Oui, vraiment.

LE COMTE.

L'expression est forte.

LYCANDRE, *au comte.*

Quoi! faut-il pour un mot vous cabrer de la sorte?

LISIMON, *au comte, montrant Lycandre.*

Il parle de bon sens.

LYCANDRE, *au comte.*

Il est bien question
De chicaner ici sur une expression!

LE COMTE.

Mais, monsieur....

LYCANDRE, *l'interrompant.*

Mais, monsieur; je dis ce qu'il faut dire.
Faites ce qu'il faut faire au plus tôt!

LE COMTE, *à part.*

Quel martyre !

Il va se découvrir !

LISIMON, *bas.*

Ce vieillard est bien vert,

Ce me semble.

LE COMTE, *bas.*

(*A Lycandre.*)

Il est vrai.... votre discours me perd !

Devant cet homme, au moins, tâchez de vous contraindre.

LYCANDRE, *bas.*

Faites ce qu'il désire, ou je cesse de feindre [1].

Ici le père se contente de se jouer de la fierté ridicule de son fils; il tire de ses dédains une vengeance appropriée à la comédie, et nous rions volontiers de l'embarras du comte de Tufières qui, aux yeux de Lisimon, a fait passer son père pour son intendant, et qui se trouve forcé d'endurer patiemment les boutades de son intendant. Mais, avant de nous montrer ce père qui met plaisamment en défaut l'orgueil de son fils, Destouches avait su aussi nous le montrer sous des traits plus graves et plus sérieux. Le comte de Tufières avait voulu cacher à tous les yeux ce père malencontreux qui vient déranger ses vanteries; il avait même voulu le dérober aux yeux de son valet, qu'il s'était hâté de congédier, dès qu'il avait vu entrer son père. C'est par respect, dit-il :

Aux regards d'un valet dois-je exposer mon père?

Mais Lycandre ne s'y trompe pas :

[1] Acte IV, scène I.

Vous craignez bien plutôt d'exposer ma misère.
Voilà votre motif, et loin d'être charmé
De me voir près de vous, votre orgueil alarmé
Rougit de ma présence, il se sent au supplice ;
De sa confusion votre cœur est complice,
Et, tout bouffi de gloire, il n'ose se prêter
Aux tendres mouvements qui devraient l'agiter.....

LE COMTE.

Qui, moi ! je vous méprise ? Osez-vous le penser ?
Qu'un soupçon si cruel a droit de m'offenser !
Croyez que votre fils vous respecte, vous aime.

LYCANDRE.

Vous ! Prouvez-le-moi donc, et dans ce moment même.

LE COMTE.

Vous pouvez disposer de tout ce que je puis.
Parlez : qu'exigez-vous ?

LYCANDRE.

Qu'en l'état où je suis,
Vous vous fassiez honneur de bannir tout mystère
Et de me reconnaître en qualité de père,
Dans cette maison-ci. Voyons, si vous l'osez !

LE COMTE.

Songez-vous au péril où vous vous exposez ?

LYCANDRE.

Dois-je me défier d'une honnête famille ?
Allons voir Lisimon, menez-moi chez sa fille.

LE COMTE.

De grâce, à vous montrer ne soyez pas si prompt :
Vous les exposeriez à vous faire un affront.
Vous ne savez donc pas jusqu'où va l'arrogance
D'un bourgeois anobli, fier de son opulence ?

LYCANDRE.

On me l'a peint tout autre, et j'ai peine à vous croire ;
Tout ce discours ne tend qu'à cacher votre gloire.
Mais, pour moi qui ne suis ni superbe ni vain,

Je prétends me montrer, et j'irai mon chemin.

LE COMTE, *le retenant.*

Différez quelques jours : la faveur n'est pas grande....
Je me jette à vos pieds, et je vous la demande.

LYCANDRE.

J'entends : la vanité me déclare, à genoux,
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous[1]!....

La Harpe, qui est sévère pour Destouches, admire comme sublimes ces deux vers :

J'entends : la vanité me déclare, à genoux,
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous!...

Il a raison : cette vanité qui s'humilie et qui s'agenouille, mais qui ne s'abjure pas; cette permission de rester orgueilleux et hautain, demandée à mains jointes; ce droit de cacher sa naissance et de désavouer son père, imploré de son père lui-même; ce cruel et pénible aveu, moins cruel encore et moins pénible pourtant pour la fierté du comte que la reconnaissance publique de son père pauvre et mal vêtu; tant d'orgueil pour le dehors, tant de petitesse pour le dedans, voilà ce que Destouches a exprimé de la manière la plus énergique dans cette scène admirable. N'oublions pas surtout de remarquer que ce fils orgueilleux n'est pourtant pas un mauvais fils : il n'est coupable que par vanité. Il n'a point la cruelle ingratitude des fils d'Œdipe ou des filles du roi Lear. Il voudrait pouvoir rendre à son père l'hommage qu'il doit à ses cheveux blancs; mais comment, devant un financier, avouer un père pauvre? comment secouer cette mauvaise honte? Quel sentiment

[1] Acte IV, scène 7

doit-il écouter, la nature ou l'orgueil? Nous voulons que l'orgueilleux soit puni; mais nous ne voulons pas cependant qu'il se change en fils sacrilége maudit par son père, et que la comédie finisse par une scène de tragédie. Aussi tremblons-nous quand, au dénoûment, Lycandre, irrité de l'orgueil de son fils, s'écrie :

. . . . Redoute mon courroux,
Ma malédiction, ou tombe à mes genoux!

Et Lycandre lui-même, à travers sa colère, a tremblé plus que nous, car il a craint de ne plus trouver en son fils qu'un ingrat à maudire; mais la nature heureusement l'emporte sur la vanité dans l'âme du comte, et, revenant à ses bons sentiments à mesure qu'il entend la voix paternelle,

Je ne puis résister à ce ton respectable,

dit-il;

Eh bien! vous le voulez, rendez-moi méprisable,
Jouissez du plaisir de me voir si confus.
Mon cœur, tout fier qu'il est, ne vous méconnait plus :
Oui, je suis votre fils et vous êtes mon père.
Rendez votre tendresse à ce retour sincère.

(*Il se jette à ses pieds.*)

LYCANDRE, *relevant le comte.*
En sondant votre cœur, j'ai frémi, j'ai tremblé....
Mais, malgré votre orgueil, la nature a parlé [1].

De tous les exemples de piété filiale, le plus noble et le plus touchant est celui de Coriolan, tel qu'il est

[1] Acte V, scène dernière.

dans l'histoire ou au théâtre. Ce fier patricien, cet impitoyable ennemi du peuple a pour sa mère la tendresse d'un enfant, et le vieux poëte Hardy, le premier qui ait mis Coriolan sur la scène française, a su bien représenter la pieuse et tendre affection du héros pour sa mère :

Plus content d'apporter à ma mère, vainqueur,
Une joie muette, une lyesse (*joie*) au cœur,
Recevoir sa louange et sa douce embrassée,
Qu'avare, m'enrichir d'une proie entassée.

Ces vers ont une naïveté qui tient beaucoup, je l'avoue, à l'imperfection de la langue, mais qui exprime aussi d'une manière heureuse le contraste, qui nous plaît dans Coriolan, d'un caractère orgueilleux et dur, et d'un attachement respectueux et doux pour sa mère.

Shakspeare, dans son *Coriolan,* a fait aussi de l'amour filial le sentiment principal de son héros; mais la lutte qui s'élève, dans l'âme de Coriolan, entre son respect pour sa mère et sa haine contre les Romains, n'est pas le seul intérêt du drame. Shakspeare ne met pas seulement en scène le caractère de Coriolan, il y met son histoire.

Shakspeare qui, à titre d'Anglais, comprenait, quoique sous Élisabeth, les passions des assemblées populaires, s'est plu à représenter le peuple réuni au Forum, un jour d'élection, ses émotions, ses préjugés, son orgueil, son inconstance, les conversations et les bruits de la place publique, Coriolan briguant le consulat, les tribulations et les ennuis de la candidature, insupportables surtout à la fierté

patricienne[1]; rien ne manque à ce tableau. Ailleurs le peuple est assemblé pour juger Coriolan; les tribuns l'accusent. Ménénius Agrippa, dont le poëte anglais fait le représentant des patriciens modérés, défend Coriolan; mais Coriolan, bouillant d'orgueil et de colère, interrompt ce prudent défenseur, aimant mieux être condamné par ses juges, qu'humilié par ses amis sous prétexte d'être sauvé; et son orgueil, plus encore l'orgueil de l'homme que l'orgueil du patricien, éclate dans ces terribles paroles : « Et moi, je vous bannis de moi et vous condamne à rester dans cette enceinte en proie à votre inquiète inconstance!... Conservez toujours le pouvoir de bannir vos défenseurs, jusqu'à ce qu'à la fin votre aveugle stupidité, qui ne voit les maux qu'à l'instant qu'elle les sent, vous livre, comme les captifs les plus avilis, les plus dégénérés, à quelque nation qui s'empare de vous sans coup férir. Ainsi, dédaignant à cause de vous ma patrie, je lui tourne le dos. Loin de vous, il reste l'univers. »

A ces adieux hautains, le peuple répond par l'insulte.

UN ÉDILE.

« L'ennemi du peuple est parti; il est parti!

LE PEUPLE.

« Notre ennemi est banni; il est parti!

LE TRIBUN SICINIUS.

« Allez, poursuivez-le jusqu'à ce qu'il soit hors des portes; poursuivez-le comme il vous a poursui-

[1] *Coriolan.* — « Me vanter devant eux! dire : Voilà ce que j'ai fait, et cela encore; — leur montrer des cicatrices guéries, que je voudrais tenir cachées, comme si je n'avais reçu tant de blessures que pour les

vis; vexez-le, accablez-le des humiliations qu'il mérite. — A nous, donnez-nous une escorte qui nous accompagne dans les rues de Rome.

LE PEUPLE.

« Allons, allons le voir sortir des portes de Rome, et que les dieux conservent nos dignes tribuns [1] ! »

Le repentir du peuple est mis en action d'une manière aussi piquante que sa colère et son aveuglement. C'est une scène de haute comédie, dont les passions et les sottises de la foule font le sujet. Nous sommes encore sur la place publique, où il y a peu de temps le peuple, répondant à la voix de ses tribuns, criait à haute voix : « Bannissez-le, bannissez-le! » On vient d'apprendre que les Volsques et Coriolan sont à quelques milles de Rome ; on parle de maisons brûlées, de champs ravagés, de laboureurs tués ou emmenés en esclavage. L'épouvante court de bouche en bouche ; les patriciens reprochent au peuple d'avoir banni Coriolan.

PREMIER CITOYEN.

« Pour moi, quand j'ai crié : *Bannissez-le!* j'ai dit aussi que cela était injuste.

SECOND CITOYEN.

« Et moi aussi je l'ai dit.

TROISIÈME CITOYEN.

« J'ai dit la même chose, et, il faut l'avouer, c'est ce qu'ont dit aussi une foule de nos voisins. Ce que nous avons fait, nous l'avons fait pour le mieux, et, quoique ç'ait été librement que nous avons con-

exposer à leur haleine infecte et recueillir le vil salaire de leurs suffrages! » (Acte II, scène 6.)

[1] Acte III, scène 9.

senti à son exil, cependant c'était aussi contre notre volonté [1]. »

Shakspeare n'a pas moins bien réussi à peindre le fils pieux que l'orgueilleux patricien. Quand il nous montre l'intérieur de la maison de Coriolan, sa mère Volumnie et sa femme Virgilie qui filent la laine; quand il met sous nos yeux ce tableau de la famille romaine, c'est la mère de Coriolan qui a le premier rang. Virgilie aime son mari avec la tendresse et la modestie d'une femme habituée au silence et à la solitude du gynécée. Volumnie, au contraire, dans son fils aime le héros dont elle est fière; elle chérit sa gloire plus que sa vie; elle raconte avec orgueil que, dès qu'il a été en âge de porter les armes, elle l'a envoyé chercher le danger partout où il pouvait trouver l'honneur. « Je vous l'avoue, ma fille, non, je ne ressentis pas plus de joie à sa naissance, lorsqu'on me dit que j'avais un fils, que la première fois que je l'ai vu prouver qu'il était un homme.

VIRGILIE.

« Et s'il eût été tué dans cette guerre, madame!...

VOLUMNIE.

« Alors j'eusse, à sa place, adopté sa gloire, et son nom m'aurait tenu lieu de postérité [2]... »

Voilà comment il sied à Coriolan d'être aimé par sa mère et par sa femme : par sa mère, avec une sorte de joie orgueilleuse; par sa femme, avec un dévouement tendre et modeste. Coriolan, à son tour, a pour sa femme et pour sa mère une affection

[1] Acte IV, scène 9.

[2] Acte I scène 7.

différente : il a pour sa mère une pieuse tendresse, un respect plein de reconnaissance, et, quand il revient triomphant après la prise de Corioles, il s'agenouille devant elle en la remerciant « d'avoir imploré tous les dieux pour la prospérité de ses armes. » Mais pour sa femme, qui en lui aime le mari plus que le héros, il a une tendre et compatissante affection. Aussi, lorsqu'à son retour il la voit à demi cachée derrière sa mère, « O toi, lui dit-il, avec ton silence plein de grâce, chère épouse, salut[1] ! »

Ainsi chaque affection a l'expression et, pour ainsi dire, le rang qui lui convient; et, à voir Coriolan, victorieux et triomphant comme il est, s'incliner respectueusement devant sa mère, nous concevons comment, lorsqu'il verra cette mère vénérée tomber elle-même en suppliante à ses genoux, cette supplication terrible et solennelle vaincra sa colère et sa haine.

Eh ! qui refuserait une mère qui prie !

disent dans Hardy les dames romaines, lorsqu'elles exhortent Véturie à venir avec elles supplier son fils. Oui, la prière d'une mère est toujours sacrée ; mais elle n'est toute-puissante qu'auprès d'un fils tel que Coriolan.

Qui croirait qu'on ait jamais pu s'aviser de représenter, dans Coriolan, un autre amour que l'amour filial, et d'en faire, je ne dis pas un amant, mais un époux sentimental? Tel est pourtant le Coriolan de Chevreau, un des contemporains de Corneille[2].

[1] Acte II, scène 3.

[2] Chevreau naquit à Loudun en 1613, et mourut dans la même ville en 1701.

Ce Coriolan-là ne se plaint ni de l'ingratitude des Romains, ni de l'injustice du peuple, ni de la faiblesse du sénat ; il ne regrette ni sa patrie ni sa mère : il regrette sa femme [1]. Non que je veuille le moins du monde imposer à Coriolan l'insensibilité d'un stoïcien et faire d'un grand héros un mauvais mari : Coriolan peut être un intrépide guerrier et un orgueilleux patricien, sans cesser pour cela d'aimer sa femme ; mais ce que nous nous attendons surtout à voir dans Coriolan, c'est moins le bon mari que le fils tendre et respectueux.

En introduisant l'amour dans la tragédie de *Coriolan* et en faisant du fier et rancuneux patricien un mari sentimental et romanesque, Chevreau cédait à l'empire de la mode. L'amour régnait alors sur le théâtre, et aucun personnage n'y était reçu, s'il ne soupirait galamment. Coriolan soupire donc, et soupire pour sa femme, sentiment plus édifiant que dramatique. C'est aussi à sa femme et non à sa mère qu'il accorde la grâce des Romains [2], démenti

[1] Mon mal ne fut pas grand, étant banni de Rome ;
Mais, chère Virginie, au feu qui me consomme
Je trouvai que mon sort ne pouvait être doux :
Car, m'éloignant de Rome, on m'éloignait de vous.

(Acte III, scène 1.)

Va, cours, parle à ma femme, et, si tu me l'amènes,
Tu te pourras vanter d'avoir fini mes peines.
Si tu veux m'obliger, tu n'as rien qu'à courir,
Et tu n'as qu'à tarder pour me faire mourir.

(Acte V, scène 4.)

[2] Annoncez aux Romains,

dit Coriolan à sa femme,

singulier donné à l'histoire. Mais la mode ne s'inquiète guère des métamorphoses qu'elle fait subir aux héros de l'histoire : elle vise à plaire aux préjugés et aux goûts du moment. Dans Chevreau, Coriolan est un Céladon. Quelques années plus tard, dans une sorte de poëme historique et de discours politique, le père du prédicateur Mascaron [1] faisait de Coriolan un habile politique qui, « en accordant aux larmes et aux prières de sa mère la retraite de son armée, acceptait véritablement les conditions que les ambassadeurs avaient voulu lui imposer, mais qui couvrait un traité du nom et des apparences d'une grâce. » A l'émotion irrésistible d'un fils qui voit sa mère s'agenouiller devant lui, Mascaron substituait le sang-froid d'un diplomate qui s'avise d'un expédient pour sortir d'embarras. Mais que voulez-vous? c'était le temps des Richelieu et des Mazarin, et l'imitation de ces grands hommes avait créé je ne sais quelle universelle prétention au génie politique. La trace de cette prétention est visible dans les Mémoires du cardinal de Retz et dans plusieurs tragédies de Corneille. Mascaron, qui tenait de la manie de son temps, fit de Coriolan un homme

Que je lève le siége en faveur de vos larmes,
Et qu'elles m'ont forcé de mettre bas les armes.

(Acte IV, scène 3.)

[1] *Rome délivrée, ou Retraite de Caïus Martius Coriolanus, avec son apologie*, Paris, 1646, par Petrone Mascaron, avocat à Marseille.

La *Biographie universelle* parle d'un Pierre-Antoine Mascaron, auquel elle attribue à tort une *Vie et dernières paroles de Sénèque*. Cet ouvrage est de Pétrone Mascaron, qui en parle dans la préface de son *Coriolan*.

politique, au lieu d'en faire tout simplement un fils pieux et attendri.

La Harpe, qui en 1784 fit une tragédie de *Coriolan*, n'échappa pas non plus à la manie de mêler les idées de son temps aux sentiments des héros de l'histoire romaine. L'esprit philosophique perce à chaque instant dans le *Coriolan* de La Harpe. Il n'en a pas fait un ami de l'égalité : le contre-sens historique eût été trop saillant; mais, si Coriolan est dans La Harpe un patricien emporté et violent, irrité même avant son exil contre l'ingratitude du peuple; s'il est hautement du parti de la noblesse contre la roture, La Harpe, qui sait que la roture siége au parterre et qui ne veut pas se brouiller avec elle, ne manque pas de prêter à Véturie des sentiments populaires. Véturie blâme l'orgueil de son fils et la dureté du sénat, Véturie enfin parle de manière à plaire au public de 1784, c'est-à-dire aux lecteurs du *Contrat social* et du discours sur l'*Inégalité des conditions* [1].

[1] VÉTURIE.

Du sang patricien je connais tout l'orgueil,
Leur joug impérieux, leurs superbes maximes.
Le peuple, comme vous, a ses droits légitimes.
Sans doute, je suis loin d'en approuver l'abus,
Ni les emportements de ses chefs corrompus.
Je les ai déplorés. Mais, s'il ne faut rien taire,
Le sénat n'a-t-il point de reproche à se faire?
Ses hauteurs, ses dédains, n'ont-ils pas trop aigri
Un peuple libre et fier, dans la guerre nourri?
Les riches, abusant d'une loi trop sévère,
N'ont-ils pas quelquefois accablé sa misère?

CORIOLAN.

Je n'ai pas à rougir de tant de dureté :

Dans l'histoire, dès que Coriolan aperçoit Véturie qui vient l'implorer, il s'avance à sa rencontre pour l'embrasser; mais sa mère refuse son embrassement avant de savoir s'il a pardonné aux Romains [1]. Ainsi, entre Coriolan et sa mère, point de discussion ni de controverse oratoire. Une vive et irrésistible émotion dans l'âme du fils à l'aspect de sa mère; un muet embrassement accepté par la mère comme gage

L'indigent débiteur éprouva ma bonté;
J'ai du pauvre cent fois relevé la faiblesse.

VÉTURIE.

Oui; mais trop prévenu des droits de la noblesse,
Vous suivez d'Appius les principes altiers
Et vous dédaignez trop un peuple de guerriers
Qu'enorgueillit encor sa liberté récente.
Ici, depuis vingt ans, en sa forme naissante,
A peine s'affermit l'État républicain,
Et votre enfance a vu le règne de Tarquin.
De ce bonheur nouveau l'ivresse est orageuse:
La liberté, mon fils, est farouche, ombrageuse,
Craint jusqu'à la grandeur qui peut la menacer.
Devant des citoyens elle doit s'abaisser,
De leur égalité respecter l'équilibre.
Vous payez de ce prix la gloire d'être libre,
Et ce grand intérêt exige qu'un héros
Contre son ascendant rassure ses égaux;
Que la vertu dans lui se montre populaire.
C'est peu de les servir, il faut encor leur plaire.

(Acte I, scène 3.)

[1] « Nisi me frustrantur oculi, inquit familiarium quidam, mater tibi « conjuxque et liberi adsunt. » Coriolanus, prope ut amens, consterna- « tus ab sede sua, quum ferret matri obviæ complexum, mulier in iram « ex precibus versa: « Sine, priusquam complexum accipio, sciam, in- « quit, ad hostem, an ad filium, venerim: captiva, materne in castris « tuis sim?.... »

(Tite-Live, liv. II, chap. XL.)

du pardon accordé aux Romains, voilà la scène telle qu'elle est dans Tite-Live, telle qu'elle a dû se passer. La Harpe, trouvant cette scène trop simple, a mieux aimé nous faire assister à une sorte de débat entre Véturie et son fils. Coriolan rappelle en beaux vers combien Rome l'a outragé :

Non, vos yeux n'ont point vu mes affronts, mes supplices;
Vous n'étiez pas témoin de ces affreux comices,
Où d'arrogants tribuns, arbitres de mon sort,
Me présentaient les fers, et la honte et la mort;
Où j'entendais, au gré des plus vils adversaires,
Rugir autour de moi les fureurs populaires.
Assailli de leurs cris, de leur rage entouré,
Au milieu de l'opprobre où je parus livré,
Je rassemblais en moi ma force et ma constance,
Et, dans ce cœur souffrant, j'amassais ma vengeance.
Je jurais à ce cœur que, cet instant passé,
Rome en vain pleurerait de m'avoir offensé:
Non, je n'aurai point fait une menace vaine [1].

Véturie, à son tour, atteste l'amour de la patrie. Nous entendons deux plaidoyers, jusqu'à ce qu'enfin Véturie, désespérée de la résistance de son fils, se jette à ses genoux; et alors Coriolan, troublé, interdit, s'écrie, voulant la faire relever :

Quel transport vous égare?
Vous à mes pieds, ô ciel!

VÉTURIE.

J'y resterai, barbare [2]!
J'expirerai du moins en étendant mes bras

[1] Acte V, scène 3.

[2] Non, non, je veux mourir embrassant vos genoux.
(Chevreau, acte IV, scène 3.)

Vers mon fils révolté, que je n'attendris pas.

CORIOLAN, *faisant relever sa mère.*

Ah ! vous en triomphez : la victoire est entière,
Et je n'ai pu jamais résister à ma mère.
Les Romains sont sauvés ; je dois y consentir....
Et puissé-je bientôt ne m'en pas repentir !

L'ambition, la vanité, la colère, voilà les trois passions qui, dans *Cosroès*, *le Glorieux* et *Coriolan*, sont aux prises avec la piété filiale, et qui toutes trois sont vaincues par un de ces retours soudains et irrésistibles qu'ont les bons instincts, et qui sont d'accord avec nos obligations les plus saintes. En vain la vanité règne dans l'âme du Glorieux, en vain la haine et la colère dominent Coriolan : un mot d'un père, un regard d'une mère déconcertent ces passions toutes-puissantes ; et l'instinct du respect filial qu'on croyait étouffé se redresse tout à coup comme un ressort un instant comprimé. Devant ces bons mouvements de l'instinct, la passion se sent et s'avoue vaincue par une force qui lui est à la fois supérieure et analogue. L'instinct et la passion puisent, en effet, leur force à la même source : ils ont tous deux quelque chose d'irréfléchi et d'involontaire, ils procèdent du cœur de l'homme plutôt que de sa raison ou de sa conscience. Mais il y a entre l'instinct et la passion cette grande différence, qu'en fait d'instincts nous avons tous les mêmes, tandis qu'en fait de passions nous avons chacun la nôtre : les instincts appartiennent à l'humanité, les passions à la personne. Les passions ne s'appuient, pour ainsi dire, que sur le *moi* de chacun de nous ; elles n'ont donc jamais dans le monde qu'une force individuelle. Il n'en est pas de

même de nos bons et grands instincts : comme ils sont avoués par tout le monde, ils trouvent dans cet aveu universel un grand appui; comme, de plus, ils sont ressentis par chacun, ils ont l'énergie que le *moi* met dans tout ce qu'il sent; ils ont la vivacité des sentiments personnels et la force des sentiments généraux.

Cette ressemblance et cette différence entre les passions et les bons instincts expliquent la supériorité que les bons instincts prennent aisément sur les passions. Ils s'appuient sur la nature, c'est-à-dire sur ce qui est indépendant de la volonté de l'homme, sur ces lois générales qui entretiennent la famille et perpétuent l'humanité, lois immuables comme celles qui règlent les cieux; et ils s'appuient aussi sur le devoir, c'est-à-dire sur une loi que l'homme sent gravée dans sa conscience, mais qu'il peut ne pas toujours pratiquer. Ils relèvent donc à la fois de la volonté divine et de la liberté humaine; ils représentent cette portion de la nature humaine qui semble moins déchue que toutes les autres, et qui est comme un reste de notre primitive condition; ils représentent l'antique ascendant de la vertu. Quand le père de l'enfant prodigue accueille son fils avec un miséricordieux embrassement, quand Siroès se jette aux genoux de son père vaincu et prisonnier, quand la tendresse paternelle et la piété filiale éclatent par un de ces irrésistibles mouvements, j'aime à reconnaître dans ces élans de la nature morale un retour aux lois primitives, un reste de nos instincts de l'Éden, quand nous n'avions pas encore éprouvé la liberté par le mal, et que nous nous sentions toujours libres en nous sentant toujours bons.

XXII.

DE LA PIÉTÉ FILIALE DANS LE ROMAN. — *Élisabeth* DE MADAME COTTIN. — *La Jeune Sibérienne* DE M. DE MAISTRE.

J'ai montré comment le théâtre, dans *Cosroès* et dans *Coriolan*, avait exprimé la piété filiale; mais, par la nature même des personnages, cette expression a quelque chose de trop héroïque et de trop majestueux pour être à la portée de toutes les âmes. Je veux donc chercher une expression plus simple du même sentiment, et je la trouve dans deux romans faits sur le même sujet par deux auteurs fort différents, dans *la Jeune Sibérienne* de M. Xavier de Maistre, et l'*Élisabeth* de madame Cottin.

Il s'agit d'une jeune fille qui, au commencement du règne d'Alexandre, vint à pied, du fond de la Sibérie, à Saint-Pétersbourg, demander la grâce de son père exilé. Pour n'être que la fille d'un pauvre condamné, pour n'être ni une princesse ni une héroïne grecque ou romaine, cette jeune fille n'en avait pas moins une admirable grandeur de sentiments. Mais cette grandeur s'accordait avec une touchante simplicité, et c'est cette simplicité qu'un des auteurs, M. Xavier de Maistre, a soigneusement conservée dans son histoire de *la Jeune Sibérienne*, tandis que madame Cottin a fait fort mal à propos de la jeune fille une héroïne de roman.

M. Xavier de Maistre, frère de M. Joseph de Maistre, semble avoir eu les qualités d'esprit qui manquaient à l'auteur du *Pape* et des *Soirées de Saint-Pétersbourg* : autant M. Joseph de Maistre est violent, emporté, absolu dans ses pensées et dans son style, autant l'esprit de M. Xavier de Maistre est aimable et fin, délicat et juste. Joseph gourmande, en maître impérieux, l'esprit humain, et, lui faisant honte de toutes les fautes qu'il a faites depuis près de cent ans, il le ramène, comme un esclave fugitif, aux pieds des maîtres qu'il avait insultés. Moins violent dans sa haine contre la liberté de la pensée, Xavier de Maistre se contente de se moquer des prétentions philosophiques et politiques de notre siècle; mais ce qu'il aime surtout à étudier et à peindre, ce sont les émotions de l'âme humaine, et, s'il est quelque part une âme plus souffrante que les autres et à qui la souffrance n'ait pas ôté le don d'aimer, une âme tendre et délicate dans un corps malade et dans une condition humiliante, comme l'âme du lépreux de la cité d'Aoste, c'est à elle que Xavier de Maistre s'attache avec une sorte de prédilection, pour nous en expliquer les plaisirs et les peines, et pour peupler, si j'ose ainsi dire, la solitude du pauvre lépreux des émotions infinies d'un cœur froissé et affectueux.

Les bons et les mauvais sentiments du cœur humain, ceux mêmes qui se cachent dans les plus profonds replis de notre conscience, avaient été, les uns exprimés par les poëtes épiques et dramatiques, les autres observés et découverts par les moralistes. Mais la littérature ne s'arrêtait qu'aux sentiments

qui avaient quelque force et quelque durée : elle semblait négliger les émotions fugitives que nous ressentons à chaque instant, et elle ne trouvait dignes de son attention que les sentiments qui pouvaient devenir une passion. L'auteur du *Voyage sentimental*, Sterne, fut moins dédaigneux : il crut que, d'un instrument aussi sensible et aussi délicat que l'âme humaine, les moindres sons avaient leur mérite, et qu'il fallait les écouter et les recueillir. Il se fit donc une oreille attentive à saisir les moindres bruits du cœur humain, un œil habile à voir les plus légers mouvements de l'âme, et, à l'aide de cette patience intelligente, à l'aide de ce microscope appliqué à la nature morale, il découvrit dans nos sentiments de la minute et dans nos affections du moment, je ne sais combien de mouvements délicats et gracieux. C'est par là qu'il a réussi.

Pour voyager comme Sterne montre à le faire, il ne faut ni beaucoup d'audace ni beaucoup d'argent; ce sont des pèlerinages à la portée de toutes les fortunes. Je me trompe : il y faut une richesse toute particulière; je veux parler de celle des sentiments : car, dans cette sorte de voyages, fussent-ils faits dans la chambre, comme celui de M. de Maistre, ce n'est pas avec les yeux que l'on voit, c'est avec l'âme. Il faut savoir prêter aux choses et aux lieux une pensée et un sentiment; il faut donner beaucoup de soi, et, pour cela, il faut avoir le cœur riche et un peu prodigue. Après tout, quiconque voyage, loin ou près, dans sa chambre ou ailleurs, n'est heureux que de ce qu'il sent et non de ce qu'il voit; l'homme

donne aux lieux plus qu'il n'en reçoit. Non, quelque belles que vous soyez, montagnes de la Suisse ou de l'Auvergne, rives charmantes du Rhin ou du Bosphore, non, le charme ne vient pas tout entier de vous : c'est en nous, c'est dans notre âme qu'est l'enchantement qui nous ravit à votre aspect ; et, selon que cette âme est heureuse et gaie, ou triste et mécontente, les choses nous plaisent ou nous fatiguent. Le monde extérieur est un écho qui ne s'éveille qu'aux sons de notre voix et ne redit que ce que nous lui confions. Aussi ces confidences que l'homme fait à la nature, changent avec les âges, et nous nous étonnons parfois du peu que nous disent à quarante ans les lieux qui nous parlaient si doucement à vingt. L'écho n'est pas devenu plus sourd : c'est notre cœur, hélas! qui est devenu plus muet. Heureuse l'âme qui s'éveille au moindre son ! heureux aussi ceux qui savent écouter cette musique intime et mystérieuse qui naît des mouvements du monde moral, et que ceux-là seulement savent entendre qui ont l'ouïe du cœur ! Pour eux, rien n'est muet dans la nature, rien n'est indifférent dans l'homme ; pour eux, chaque moment de la vie a son émotion ; fussent-ils renfermés dans leur chambre et aux arrêts, comme l'était M. Xavier de Maistre, ils savent retrouver en eux-mêmes ce mouvement du monde moral qu'ils aiment à étudier. Aussi bien, l'homme n'est jamais seul, car il est double. « Oui, dit gaiement M. de Maistre [1], l'homme est composé d'une âme et d'une bête, » qui font ménage ensemble, ménage souvent troublé par les querelles.

[1] *Voyage autour de ma chambre*, chap. VI.

C'est ainsi que, dans ce voyage entrepris autour de sa chambre, la plus piquante découverte que fasse M. de Maistre, et la première, c'est lui-même : tant il est vrai que pour qui sait voir, il n'est pas besoin d'aller chercher bien loin son spectacle[1] !

J'ai dû indiquer quel était le genre de talent de l'historien de *la jeune Sibérienne*, M. de Maistre. Il faut étudier aussi en passant le talent du romancier, madame Cottin.

La vie de madame Cottin fut simple, courte, et dans cette courte vie il y eut peu de bonheur. A dix-sept ans, madame Cottin épousa un mari qu'elle aimait, mais elle le perdit au bout de trois ans, ne se remaria pas et mourut à trente-quatre ans. Son caractère fut simple comme sa vie. Renfermée dans son bonheur domestique quand elle était heureuse, et plus tard renfermée aussi dans son chagrin, elle ne chercha l'éclat ni pour sa vie, ni pour sa douleur qui fut modeste et persévérante. Personne ne lui supposait le goût et le talent du roman; elle ne croyait pas elle-même l'avoir; seulement elle sentait qu'il y avait en elle ce genre d'imagination qui est en quelque sorte l'imagination des enfants, qui n'est pas

[1] La bête que M. de Maistre a découverte en nous n'est pas le corps; « car le corps, dit-il, est aussi incapable de sentir que de penser, tandis que la bête est un être sensible, parfaitement distinct de l'âme, véritable *individu*, qui a son existence séparée, ses goûts, ses inclinations, sa volonté. » Avant M. de Maistre, saint Augustin avait expliqué aussi qu'il y a en nous deux sortes d'âmes, l'âme du corps et l'âme proprement dite : « Aliud est enim in anima unde corpus vivificatur; aliud unde ipsa vivificatur. Vita corporis anima est : vita animæ Deus est. » (*In Johannem*, traité XIX, n° 12, t. III; sermon CLXI, n° 6, t. V, édit. Gaume.)

rêveuse et méditative, mais qui est conteuse et qui aime à se réciter à elle-même toutes sortes d'histoires charmantes ou terribles. Une femme peut avoir ce genre d'imagination, s'en servir pour inventer je ne sais combien d'aventures où la passion aura une grande part, et vivre calme et paisible sans aucune des aventures de cœur qu'elle aime à imaginer. Telle fut madame Cottin. Le veuvage, la douleur et la retraite vinrent ajouter à son talent la qualité qui manque le plus souvent aux imaginations conteuses, l'émotion; et, quoique personne n'ait évité plus soigneusement que madame Cottin de mettre dans ses ouvrages quelque chose de son âme et de ses sentiments, cependant, à voir comment çà et là elle parle des peines de la vie et de leur bon effet sur l'âme, on sent qu'elle a souffert, mais qu'elle a souffert sans colère, sans aigreur, sans amertume, comme souffrent les cœurs bons et simples, et que la souffrance a élevé et échauffé son âme [1].

Avec la facilité d'imagination qu'avait madame Cottin, elle aimait naturellement à inventer des situations extraordinaires, des aventures singulières. Malheureusement le sujet d'Élisabeth ne comportait pas le romanesque : dans ce sujet, le caractère, les sentiments et les événements, tout est vrai, et il n'y a aucune place pour la fiction. De là l'infériorité singulière de l'Élisabeth de madame Cottin à côté de la Prascovie de M. de Maistre. Autant M. de Maistre se fait scrupule d'altérer, par la moindre invention, la simplicité héroïque de la jeune Sibérienne, autant

[1] Voyez *Mathilde*, chap. XLI.

madame Cottin semble peu s'inquiéter de la vérité des événements et de la vérité du caractère. Madame Cottin et M. de Maistre admirent tous deux le dévouement de leur jeune Sibérienne; mais M. de Maistre l'admire tel qu'il l'est, madame Cottin tel qu'elle le raconte : l'un se fait historien, l'autre reste romancier. Il est curieux de chercher quel est, des deux récits, l'histoire ou le roman, celui qui fait mieux ressortir l'idée de la piété filiale.

Dans M. de Maistre, Prascovie (c'est le vrai nom de la jeune Sibérienne) est une jeune fille accoutumée au travail, comme doit l'être la fille d'un pauvre condamné : « Elle aidait les blanchisseuses du village ou les moissonneurs, et, en prenant part à tous les ouvrages de la campagne dont ses forces lui permettaient de s'occuper, elle rapportait du blé, des œufs ou quelques légumes en payement. Arrivée en Sibérie dans son enfance, et n'ayant aucune idée d'un meilleur sort, elle se livrait avec joie à ces pénibles travaux. » Et ne l'en plaignons pas trop : il lui faut ce rude noviciat pour être capable plus tard de supporter les fatigues du voyage, quand elle ira à pied de Tobolsk à Saint-Pétersbourg, à travers la misère et le froid, demander la grâce de son père. Il faut que cette martyre de la piété filiale ait un peu le corps et les habitudes d'une paysanne, et non pas qu'elle soit une demoiselle comme Élisabeth, qui l'hiver passe ses longues soirées à lire des livres d'histoire avec ses parents [1], ou bien brode et dessine

[1] .....Les longues soirées étaient employées à l'instruction de la jeune Élisabeth. Souvent, assise entre ses parents, elle leur lisait tout haut des passages d'histoire; Springer arrêtait son attention sur tous les traits

sous les yeux de sa mère[1], et qui, lorsque vient l'été, jouit des plaisirs de la campagne, j'allais dire de la villégiature : tant la Sibérie, telle que la fait madame Cottin, est charmante et parée. Springer, le père d'Élisabeth, aime les fleurs; il a une serre chaude, il fait des bouquets et des couronnes pour orner le front de sa fille[2]. Élisabeth, de son côté, élève des ramiers et a sa volière[3]; elle a ses filets, ses hameçons et même une petite nacelle pour naviguer sur un joli lac. Cette chaumière de condamné devient une chaumière d'idylle, et je m'étonne en vérité qu'ayant une si douce retraite, des fleurs, des oiseaux, une femme qui l'aime et une fille chaque jour plus charmante, Springer soit triste et désespéré, au point que sa fille, pour calmer le chagrin de son père, songe à aller jusqu'à Saint-Pétersbourg demander sa grâce. Je ne conçois, pour Springer, qu'un seul souci, celui de savoir s'il pourra, dans ce désert, marier sa fille. Mais ce souci même, le roman prend soin de le lui ôter, car il y a un beau jeune homme qui adore Élisabeth. Ce jeune homme, qui est le fils du gouverneur de Tobolsk, a rencontré la jeune Sibérienne dans une grande chasse d'hiver.

qui pouvaient élever son âme, et sa mère, Phédora, sur tous ceux qui pouvaient l'attendrir. L'un lui montrait toute la beauté de la gloire et de l'héroïsme; l'autre, tout le charme des sentiments pieux et de la bonté modeste. Son père lui disait ce que la vertu a de grand et de sublime; sa mère, ce qu'elle a de consolant et d'aimable. Le premier lui apprenait comment il faut la révérer : celle-ci, comment il la faut chérir. » (Edit. Ledentu, in-32, p. 21.)

[1] Page 24.

[2] Page 22.

[3] Page 26.

Comment ne l'aurait-il pas aimée? « Élisabeth était vêtue, selon l'usage des paysannes tartares, avec un court jupon rouge relevé sur le côté, la jambe couverte d'un pantalon de peau de renne et les cheveux tombant en tresses jusque sur ses talons. Un corset étroit et boutonné sur le côté laissait voir toute l'élégance de sa taille, et ses manches retroussées jusqu'au coude ne dérobaient point la beauté de ses bras [1]. »

Oui, Élisabeth est charmante, je le veux bien, avec son costume de paysanne tartare; oui, « ses mouvements sont accompagnés d'une grâce que le jeune Smoloff admire avec une singulière émotion, et dont il ne peut détacher ni ses regards ni son cœur [2]. » Oui, « elle réunit l'énergie de Springer, son père, à la douceur de Phédora, sa mère, et elle est à la fois noble et fière comme tout ce qui vient de l'honneur, tendre et dévouée comme tout ce qui vient de l'amour [3]. » Mais, avec tout cela, et à cause de tout cela, ce n'est pas elle qui peut aller à pied à Saint-Pétersbourg ; elle n'est pas faite pour la fatigue, la faim, le froid, la honte et toutes les misères du pauvre en voyage.

Prascovie, au contraire, qui n'a ni ramiers, ni volière, ni nacelle; Prascovie, qui peut-être ne sait pas lire, qui aide les blanchisseuses et les moissonneurs, Prascovie est celle qui peut aller du fond de sa misérable cabane jusqu'au palais de l'empereur. Elle est celle qui le peut, elle est celle aussi

[1] Page 40.

[2] Page 40.

[3] Page 22.

qui le veut et qui a de quoi le vouloir, car son père est vraiment triste et malheureux. Un jour, « en revenant de la moisson, dit M. de Maistre, elle trouva sa mère baignée de larmes, et fut effrayée de la pâleur et des sombres regards de son père, qui se livrait à tout le délire de la douleur. « Voilà, « s'écria-t-il, dès qu'il la vit paraître, le plus cruel « de tous mes malheurs! voilà l'enfant que Dieu « m'a donnée dans sa colère, afin que je souffre « doublement de ses maux et des miens, afin que je « la voie dépérir lentement sous mes yeux, épuisée « par de serviles travaux, et que le titre de père, « qui fait le bonheur de tous les hommes, soit « pour moi seul le dernier terme de la malédiction « du ciel ! » Prascovie, épouvantée, se jeta dans ses bras. La mère et la fille parvinrent à le tranquilliser en mêlant leurs larmes aux siennes; mais cette scène fit la plus grande impression sur l'esprit de la jeune fille. Pour la première fois, ses parents avaient ouvertement parlé devant elle de leur situation désespérée; pour la première fois, elle put se former une idée de tout le malheur de sa famille. Ce fut à cette époque, et dans la quinzième année de son âge que la première idée d'aller à Saint-Pétersbourg demander la grâce de son père lui vint à l'esprit. Elle racontait elle-même qu'un jour cette heureuse pensée se présenta à elle comme un éclair, au moment où elle achevait ses prières, et lui causa un trouble inexprimable [1]. »

Nous avons vu, entre Prascovie et Élisabeth, quelle

[1] Œuvres de M. X. de Maistre, édition Charpentier, pages 314 et 315.

est, dès le commencement, la différence : l'une simple et forte, avertie par le ciel de sauver son père; l'autre élégante, instruite, pieuse aussi, mais moins simplement que Prascovie, et qui confie sa résolution d'aller à Saint-Pétersbourg, non-seulement à Dieu dans ses prières, mais au jeune Smoloff dans un doux et sentimental entretien ; l'une enfin, digne de l'histoire, l'autre faite pour le roman. Le contraste n'est pas moins grand dans la suite du récit.

« Prascovie part après avoir reçu à genoux la bénédiction de ses parents, et, s'arrachant courageusement de leurs bras, quitte pour toujours la chaumière qui lui avait servi de prison depuis son enfance.... Le père et la mère, immobiles sur le seuil de la porte, la suivirent longtemps des yeux, voulant lui donner de loin un dernier adieu; mais la jeune fille ne regarda plus en arrière et disparut bientôt dans l'éloignement [1]. »

Ce départ sans discours, sans descriptions et sans réflexions, est touchant à force d'être vrai, solennel à force d'être simple. Il ne ressemble pas au départ d'Élisabeth. D'abord Élisabeth ne part pas seule ; elle a pour l'accompagner un vieux missionnaire, le père Paul, qui doit la conduire jusqu'à Moscou, et à Moscou elle doit trouver le jeune Smoloff, qui l'aidera à voir l'empereur. Ainsi, pendant le voyage, protégée par le père Paul et par le respect qui s'attache à un pareil guide; à Moscou, protégée par la tendresse de Smoloff, je ne puis guère m'alarmer quand je vois partir Élisabeth [2]. C'est Prascovie que

[1] Page 334.

[2] Alors Springer dit au missionnaire, qui, les yeux baissés et dans un

je plains, qui part seule, sans guide sur la route, sans protecteur à l'arrivée, sans argent même, et avec toutes les chances de la misère et de l'humiliation. La faim, la lassitude, la maladie, les mauvais gîtes, les honteux soupçons [1]; et, enfin, quand elle est à Saint-Pétersbourg, l'indifférence des grandes villes et l'isolement dans la foule, voilà le voyage de Prascovie, voyage triste et vrai, avec toutes ses lenteurs et toutes ses souffrances : non pas lenteurs créées par l'impatience et l'inquiétude de l'héroïne, non pas souffrances de cœur et de sentiments; mais avec tout ce qu'ont de pénible et d'affreux les longs chemins à pied, les nuits sans asile, le froid sans vêtements et la fatigue augmentée par le besoin.

profond attendrissement, se tenait à quelque distance de cette scène d'affliction : « Mon père, je vous remets un bien qui n'a point d'égal; « c'est plus que mon sang, que ma vie; je vous le remets cependant avec « confiance. Partez ensemble. Des milliers d'anges veilleront autour « d'elle et de vous; pour la défendre, les puissances célestes s'armeront, « cette poussière qui fut ses aïeux se ranimera; et Dieu, puisqu'il est « tout-puissant et qu'il est père aussi de mon Élisabeth, Dieu ne per- « mettra pas que notre Élisabeth périsse. »

« La jeune fille, sans oser regarder son père, mit une main sur ses yeux, donna l'autre au missionnaire et s'éloigna avec lui. En ce moment, l'aurore commençait à éclairer la cime des monts et dorait déjà le faîte des noirs sapins; mais tout reposait encore. Aucun souffle de vent ne ridait la surface du lac, n'agitait les feuilles des arbres; celles même du bouleau étaient tranquilles; les oiseaux ne chantaient point, tout se taisait, jusqu'au moindre insecte. On eût dit que la nature entière se tenait dans un respectueux silence, afin que la voix d'un père qui, à travers la forêt, criait encore un adieu à sa fille, fût le dernier son qu'elle pût entendre. » (*Élisabeth*, p. 119.)

[1] « On la prenait souvent pour une aventurière de mauvaises mœurs, et ce soupçon si injuste lui donna de grands désagréments pendant son voyage. » (Page 338.)

Voilà à quel prix elle arrive jusqu'aux pieds de l'empereur et comme elle obtient la grâce de son père. A ce moment, son œuvre est achevée. Que lui reste-t-il désormais à faire ici-bas? — A se marier avec son amant, répond le roman, qui croit ou veut faire croire qu'on peut ici-bas être en même temps heureux et héroïque; — à mourir, hélas! répond l'histoire, qui sait que l'homme, s'il parvient à faire quelque chose de grand et de bon, y laisse sa vie pour prix du succès.

Nulle part la différence entre le roman et l'histoire, entre Elisabeth et Prascovie, n'est plus visible que dans le dénoûment. Prascovie avait fait vœu, si elle réussissait dans son projet, de prendre le voile : elle le prend donc, et donne à Dieu les restes de cette vie sacrifiée à son père. La piété envers Dieu est, en effet, la seule affection qui puisse dignement succéder au dévouement filial : tout autre sentiment serait une décadence. Bientôt elle meurt dans son couvent, épuisée par les fatigues de son voyage; mais elle meurt après avoir revu ses parents délivrés de la Sibérie, aimée et respectée de toutes ses compagnes, heureuse enfin comme peut l'être une âme de cette nature, et pleine de la joie de son sacrifice. Tous les autres bonheurs sont au-dessous d'elle; réservons-les pour Élisabeth. Qu'Élisabeth retourne donc en Sibérie briser les chaînes de son père; qu'elle y revienne riche et brillante des bienfaits de l'empereur; que Smoloff l'accompagne, qu'il l'épouse, et qu'ils vivent désormais avec tout le bonheur que peut donner l'amour. « Je n'irai pas plus loin, — dit madame Cottin, que j'aime à citer à ce dernier moment; —

quand les images riantes, les scènes heureuses se prolongent trop, elles fatiguent, parce qu'elles sont sans vraisemblance; on n'y croit point, on sait trop qu'un bonheur constant n'est pas un bien de la terre. La langue, si variée, si abondante pour les expressions de la douleur, est pauvre et stérile pour celles de la joie; un seul jour de félicité les épuise. Élisabeth est dans les bras de ses parents; ils vont la ramener dans leur patrie, la replacer au rang de ses ancêtres, s'enorgueillir de ses vertus et l'unir à l'homme qu'elle préfère, à l'homme qu'ils ont eux-mêmes trouvé digne d'elle. C'en est assez : arrêtons-nous ici, reposons-nous sur ces douces pensées. Ce que j'ai connu de la vie, de ses inconstances, de ses espérances trompées, de ses fugitives et chimériques félicités, me ferait craindre, si j'ajoutais une seule page à cette histoire, d'être obligée d'y placer un malheur [1]. »

Triste et touchant retour sur la vérité! noble démenti donné au roman! admirable cri échappé du cœur humain et non plus de l'imagination du romancier! Non, Élisabeth n'est pas pour moi le vrai type du dévouement; car elle est trop heureuse, et le bonheur, ajouté au dévouement, n'est pas une vérité sur la terre.

[1] Fin d'*Élisabeth*.

XXIII.

DE L'AMOUR FRATERNEL DANS LA POÉSIE ÉPIQUE ET DANS LE DRAME. — CASTOR ET POLLUX DANS PINDARE. — ORESTE ET ÉLECTRE DANS ESCHYLE ET DANS SOPHOCLE. — COLOMBA DANS M. MÉRIMÉE.

Quand on étudie l'expression des sentiments principaux du cœur humain, on voit que cette expression a suivi la même marche que la société ellemême. Les dieux et les héros ont d'abord gouverné le monde : ce sont les temps fabuleux et les temps héroïques. Le peuple et surtout l'homme n'ont fait que plus tard reconnaître leurs droits. L'expression des sentiments a aussi été d'abord lyrique et épique, c'est-à-dire enveloppée et presque cachée dans un hymne ou dans un récit merveilleux; elle n'est arrivée que plus tard à la forme dramatique, c'est-à-dire à la forme sous laquelle l'homme paraît tout entier avec ses passions et ses idées. Les dieux remplissent l'hymne et le psaume; ils partagent l'épopée avec l'homme; mais, dans la tragédie, ils n'ont qu'une place chaque jour plus étroite, à mesure qu'on passe d'Eschyle à Sophocle, et de Sophocle à Euripide.

Nous pouvons observer ces diverses phases de l'expression des sentiments en étudiant le sentiment de l'amitié fraternelle, qui chez les Grecs commence

par une légende, celle de Castor et Pollux, et qui, plus tard, arrivant au drame, trouve dans le personnage d'Électre ou d'Antigone sa plus vive et sa plus touchante expression.

Voyons d'abord comment cette légende est racontée dans Pindare, et comment le sentiment de l'amour fraternel, qui fait l'honneur des deux héros, est caché en quelque sorte sous le merveilleux du récit.

« Castor et Pollux, changeant tour à tour de demeure, vivent pendant un jour auprès de Jupiter, leur père chéri, et un jour au sein de la terre, dans les tombeaux de Thérapnée. Ils ont ainsi même destinée. C'est Pollux qui a mieux aimé une destinée égale à son frère que d'être tout à fait dieu dans le ciel, après avoir vu tomber Castor dans le combat.

« Castor a péri sous les coups d'Idas, dont il avait ravi les bœufs. Lyncée, du haut du Taygète, avait vu les deux frères, Lyncée, dont l'œil est le plus perçant parmi tous les mortels; et aussitôt, d'une course rapide, les fils d'Apharée (Idas et Lyncée) s'avancent contre Castor et accomplissent leur œuvre meurtrière.

« Ils en sont aussitôt punis par Jupiter, car Pollux s'élance à leur poursuite. Ils s'arrêtèrent près du tombeau d'Apharée, leur père, et attendrirent leur adversaire; puis, arrachant du tombeau une pierre polie consacrée à Pluton, ils la lancèrent contre la poitrine de Pollux; mais ils ne purent ni écraser ni faire reculer Pollux.

« La lance à la main, Pollux court et plonge le fer dans les flancs de Lyncée, tandis que Jupiter frappe Idas des traits brûlants de la foudre, et la foudre con-

sume leurs cadavres privés de la pompe du bûcher. Tant il est funeste pour les hommes de lutter contre les êtres supérieurs!

« Vainqueur alors, Pollux retourna vers son frère, qu'il trouva vivant encore, mais déjà haletant et près du dernier soupir. Il versa des larmes brûlantes, et, sanglotant, il s'écria d'une voix haute :

« J'ai perdu mon frère : quelle sera maintenant la « fin de mes douleurs? O Jupiter! ô mon père! en« voie-moi aussi la mort, car la vie est sans charme « et sans honneur pour qui a perdu ses amis. »

« Ainsi disait-il; et Jupiter, se montrant, lui adresse ces paroles : « Tu es mon fils; mais Castor « a reçu la vie du germe mortel déposé dans le sein « de ta mère par le héros, son époux. Cependant je « te laisse le choix entre deux destinées :

« Si tu veux, fuyant la mort et l'odieuse vieillesse, « habiter dans l'Olympe avec Minerve et Mars à la « noire javeline, tu le peux; mais si tu hésites à « cause de ton frère, et si tu veux que tout soit égal « entre toi et lui, alors tu vivras comme lui, moitié « sous la terre et moitié dans les palais d'or du ciel. »

« Ainsi parla Jupiter. Pollux n'hésita pas, et le dieu alors rouvrit les yeux et les lèvres du belliqueux Castor[1]. »

Ce récit a tous les caractères de la légende héroïque; la cause même du combat rappelle les mœurs des héros d'Homère. Dans Pindare, en effet, Castor veut seulement enlever les bœufs des fils d'Apharée; mais, dans les poëtes d'un temps plus raffiné, il

[1] Xe Néméenne.

s'agit de ravir aux fils d'Apharée leurs fiancées, les filles de Leucippe et non plus leurs bœufs[1]. Le rapt est substitué au vol, le crime est plus élégant. C'est ainsi que l'Achille d'Homère, dans sa querelle avec Agamemnon, dit que les Troyens ne sont jamais venus enlever ses bœufs, et qu'il n'a pas à se plaindre de Troie; tandis que l'Achille de Racine, mieux élevé, et plus habile aussi à manier l'épigramme, s'écrie :

Et jamais dans Larisse un lâche ravisseur
Me vint-il enlever ou ma femme ou ma sœur[2]?

J'ai dû indiquer, en passant, cette simplicité des temps héroïques; mais je dois surtout remarquer le caractère général de ce récit, dans lequel le merveilleux domine l'expression du sentiment. Le poëte, en effet, ne veut pas seulement nous intéresser à l'amour fraternel de Pollux : fidèle à la tradition mythologique et héroïque, il veut la chanter avec toutes ses fabuleuses merveilles, avec la foudre de Jupiter, qui combat pour Pollux, avec l'inégalité que met entre les deux frères la différence des germes divins et humains renfermés dans l'œuf de Léda, avec ce bizarre échange que chaque jour les deux héros font entre le ciel et l'enfer. Cependant l'amour fraternel perce à travers les prodiges de la légende, et vient rétablir l'égalité entre les deux frères; heureux et touchant effet de l'introduction des sentiments humains dans

[1] Abstulerant raptas Phœben Phœbesque sororem
Tyndaridæ fratres.

(Ovide, *Fastes*, liv. v, 699.

[2] *Iphigénie*, acte IV, scène 6.

les événements de la Fable! Castor et Pollux, tout en restant des héros et des demi-dieux, c'est-à-dire des êtres supérieurs aux hommes et mêlés à des événements qui n'ont rien d'humain, commencent à être hommes et à nous toucher par leur amour fraternel. C'est par là surtout qu'ils sont devenus chers à l'humanité et qu'ils ont mérité des autels. L'homme a retenu, de l'histoire fabuleuse des deux héros, ce qui se rapportait le mieux à sa propre nature : il ne les a pas dépouillés de ce qu'ils ont de surnaturel, et il les a laissés fils des dieux et dieux eux-mêmes; mais il leur a su gré d'avoir été hommes et de s'être aimés, comme frères, d'un amour qu'il a pris pour modèle. L'homme, en effet, croit volontiers au merveilleux; mais, si dans le merveilleux il trouve un trait qui soit humain et qui soit bon, c'est à ce trait qu'il s'attache avec une sorte de prédilection, et le dieu devient alors d'autant plus cher et d'autant plus sacré qu'il ressemble aux hommes, sans cesser de leur être supérieur. Telle est l'histoire du culte de Castor et de Pollux dans l'antiquité : leur amour fraternel se retrouve dans tous les traits de leur divinité [1]. Toujours frères, en effet, toujours unis sur la terre, au ciel ou aux enfers, l'antiquité ne les a pas séparés dans ses hommages et dans ses supersti-

[1] Jamque tibi cœlum, Pollux, sublime patebat,
Quum, mea, dixisti, percipe verba, pater.
Quod mihi das uni, cœlum partire duobus :
Dimidium toto munere majus erit.
Dixit, et alterna fratrem statione redemit :
Utile sollicitæ sidus uterque rati.

(Ovide, *Fastes*, liv. V. — 715.

tions. Ils brillent ensemble au haut des cieux[1]; ensemble ils apparaissent aux matelots et calment les orages[2]; montés sur leurs blancs coursiers et armés de leurs lances d'or, ensemble ils viennent au secours des Romains sur les bords du lac Régille[3]; ensemble aussi ils président aux courses, à la lutte et aux chants qui suivent les victorieux. Couple gracieux et tutélaire, qui représente, dans l'antiquité, la force qui vient de l'union et du dévouement.

Dans les temps modernes, Castor et Pollux ont paru en France, sur la scène de l'Opéra, en 1737; mais le Castor et le Pollux de l'Opéra ressemblent peu aux deux frères de l'antiquité. Dans Pindare simples ravisseurs de bœufs, dans Théocrite et dans Ovide ravisseurs des filles de Leucippe, ils sont devenus, à l'Opéra, des rivaux amoureux : ils aiment

[1] Sic fratres Helenæ, lucida sidera....
(Horace, ode III, liv. I.

[2] « .... Chantons les fils de Léda, chantons les deux frères de Sparte, les sauveurs des hommes exposés au tranchant du fer, les guides des chevaux épouvantés à travers la mêlée sanglante, les protecteurs des vaisseaux qui, au lever ou au coucher des astres, sont livrés à la merci des vents irrités! Quand leurs souffles impétueux poussent les vagues contre la proue ou contre la poupe, et battent les flancs des vaisseaux; quand les mâts se brisent et que les voiles se déchirent; quand la nuit descend du ciel avec l'orage et que la vaste mer retentit sous les coups de la tempête, c'est alors, génies tutélaires, que vous arrachez à l'abîme les vaisseaux et les matelots qui croyaient mourir : les vents s'apaisent, le calme s'étend sur les flots, les nuées se dispersent et les astres reparaissent au ciel, signe heureux de la paix promise aux matelots. Dieux sauveurs des mortels, dieux amis, dieux des coursiers, de la musique, de la lutte et du chant, Castor, Pollux, qui de vous deux chanterai-je d'abord! » (Théocrite, idylle XXIIe.)

[3] Cicéron, *De natura Deorum*, 2-2.

tous deux la jeune Télaïre; mais Pollux, non content de sacrifier à son frère l'immortalité que lui offre Jupiter, lui sacrifie aussi l'amour qu'il a pour Télaïre[1]. Qu'est-ce, en effet, pour un héros d'opéra, que de sacrifier seulement l'immortalité? Ce serait être généreux à trop bon marché : son dévouement ne commence qu'au moment où il sacrifie son amour.

L'amour fraternel n'est, dans Pindare, qu'un trait énergique et vif mêlé à des événements surnaturels; il ne fait pas l'intérêt principal du récit; il n'a pas encore d'expression dramatique. Il faut, pour trouver cette expression, arriver à la tragédie grecque : c'est là que l'amour fraternel est représenté avec toute sa force et tout son dévouement dans le personnage d'Oreste et surtout dans celui d'Électre; car, dans une sœur, l'amour fraternel a quelque chose de tendre et de doux qui nous le fait mieux sentir, et la tendresse d'Électre pour Oreste, ou d'Antigone pour Polynice, nous touche plus que l'amitié de Castor et de Pollux.

Les trois grands maîtres du théâtre grec, Eschyle, Sophocle et Euripide, ont mêlé dans Électre le sentiment de l'amour fraternel avec un autre sentiment plus énergique et plus violent, je veux dire le sentiment de la vengeance. En effet, Oreste, pour Électre, n'est pas seulement un frère longtemps exilé et longtemps attendu, Oreste est un vengeur : c'est

[1] Je reverrai mon frère, il verra Télaïre :
Il est aimé, c'est à lui d'être heureux.
Chaque instant qu'ici je respire
Est un bien que j'enlève à son cœur amoureux.
(Bernard, *Castor et Pollux,* acte III, sc. 3.)

lui qui doit punir les meurtriers d'Agamemnon. Mais ne croyez pas que l'amour fraternel soit étouffé, dans l'âme du frère et de la sœur, par la passion de la vengeance; non! cette passion, tout ardente qu'elle est, se mêle et se confond avec l'amour fraternel. Électre rassemble, dans la tendresse qu'elle a pour son frère, toutes ses douleurs et toutes ses espérances; elle ne distingue pas le frère et le vengeur : tout cela est Oreste, c'est-à-dire celui qu'elle aime seul au monde et qu'elle demande chaque jour aux dieux de lui envoyer. Elle l'aime, comme elle le dit dans Eschyle, parce qu'il remplace pour elle toutes les affections qu'elle a perdues, parce qu'il est pour elle le père qu'elle a vu égorger, la mère qu'elle a aimée naguère et qu'elle abhorre aujourd'hui, et la sœur qui a été immolée sur l'autel de Diane. Quand l'oracle d'Apollon sera accompli, quand Clytemnestre sera tombée sous les coups de son fils, c'est alors surtout qu'éclatera la tendresse d'Électre pour son frère; elle s'attachera à ses souffrances pour les apaiser, à son exil pour le consoler; et alors commencera un beau et touchant spectacle, vraiment fait pour émouvoir et troubler le cœur de l'homme dans ses sentiments de justice et de pitié : un fils vengeur de son père, meurtrier de sa mère, poursuivi par le remords d'un crime qu'il a pris pour un devoir, et soutenu par l'amour d'une sœur et par la tendresse d'un ami[1].

Eschyle est, des trois grands poëtes grecs, celui qui a le plus énergiquement exprimé ces souhaits de

[1] Voyez l'*Oreste* d'Euripide

vengeance formés par Électre et par Oreste sur le tombeau d'Agamemnon. Quels terribles accents que ceux de ce fils invoquant les mânes de son père lâchement égorgé ! « Mon père ! mon père ! que dois-je dire, que dois-je faire, aujourd'hui que j'approche de ton tombeau [1] ? » Et, pendant que le fils consulte l'ombre paternelle, le chœur, prosterné lui-même au pied du tombeau d'Agamemnon, répond d'une voix triste et grave que « le sang doit être expié par le sang, la mort par la mort [2]. » C'est la sentence des anciens temps.

« Oui, s'écrie alors Oreste, oui, Dieu me livrera les meurtriers ! Apollon m'a dit de venir chercher ici la vengeance et le danger. J'y viens. Malheur à moi, si j'oubliais la mort de mon père ! Livré aux plus affreux tourments, le corps dévoré par la maladie, les cheveux blanchis par la souffrance, j'irais errant et misérable, poursuivi par la vision des Furies sorties du sang que je laisserais sans vengeance, poursuivi par l'ombre elle-même de mon père agitant, sous ses noirs sourcils, ses regards pleins d'éclairs [3] ! »

Voilà donc, s'il ne venge pas son père, voilà quel sera le sort d'Oreste, et voilà son excuse, excuse fatale, qui fait songer à sa punition : car ces visions affreuses qui assiégent le fils indifférent au meurtre de son père, assiégent aussi, hélas ! le fils qui tue sa mère.

Bientôt à la voix d'Oreste et du chœur s'unit la voix d'Électre. Assis au pied du tombeau paternel,

[1] *Choéphores*, vers 315.

[2] Vers 312.

[3] Vers 269-290.

ces deux enfants d'Agamemnon, qui viennent à peine encore de se reconnaître, s'exhortent et s'encouragent mutuellement à la vengeance : terrible duo de haine et de colère, qui domine de temps en temps la voix solennelle du chœur prononçant aussi contre les meurtriers d'Agamemnon l'irrévocable arrêt de la justice divine! Ce sont des invocations aux dieux des enfers, aux dieux vengeurs, aux Furies, qui n'entendent que trop Oreste qui les appelle; ce sont des souvenirs du jour affreux où Agamemnon tomba sous les coups d'une épouse adultère. Électre a vu frapper sa mère qui frappait à coups précipités; elle a entendu le bruit du meurtre.

ORESTE.

Rappelle-toi le bain où tu mourus, mon père!

ÉLECTRE.

Et le filet sur toi jeté par l'adultère.

ORESTE.

Ils ne t'ont pas surpris en des chaînes d'airain.

ÉLECTRE.

Non! sous un voile obscur propice à l'assassin.

ORESTRE.

Éveille-toi, mon père, et venge ton outrage!

ÉLECTRE.

Lève ton front vainqueur, et rends-nous le courage.

ORESTE.

Envoie un Dieu vengeur combattre à nos côtés [1].

Où sont donc, à côté de ces cris de haine qui jettent la terreur dans les âmes, où sont ces sentiments d'amour fraternel que j'ai annoncés et qui doivent inspirer la pitié et tempérer l'horreur? Il

[1] Vers 491 et suiv.

faut les saisir à travers ces imprécations vengeresses; mais, quoique rapides et entrecoupées par la colère, ces expressions de la tendresse fraternelle n'en sont pas moins douces et moins touchantes; elles ont même quelque chose d'involontaire qui émeut vivement : on sent que ces deux enfants d'Agamemnon, qui se sont rencontrés aux pieds de son tombeau, ont, en ce moment, quelque chose de plus grand à faire que de s'aimer et de se le dire. Mais leur âme, toute remplie qu'elle est de haine contre les meurtriers d'un père, ressent aussi pourtant la joie d'avoir retrouvé, l'un une sœur, l'autre un frère, joie mêlée de tristesse, quand ils se voient orphelins et proscrits, seuls et derniers débris de la famille d'Atrée. Quelles vives et poétiques images de leurs malheurs! et comme ces communs malheurs ajoutent à leur tendresse!

« L'aigle a péri étouffé dans les replis d'une affreuse vipère, et sa race orpheline souffre la faim, chassée du nid paternel[1]. L'arbre royal a été séché dans ses racines[2], et l'autel des sacrifices ne s'ap-

[1] O Jupiter sauveur!
De nos vœux suppliants exauce la ferveur.
Tu rendis trop longtemps notre plainte inutile.
Quand l'aigle est étouffé dans les nœuds d'un reptile,
Les plaintifs nourrissons de l'oiseau généreux
Frappent l'air et le ciel de leurs cris douloureux.
Ainsi viennent prier pour un sort plus prospère
Électre, Oreste, enfants qu'on prive de leur père.

(M. Soumet, *Clytemnestre,* acte II, sc. 2.)

[2] Le ciel même peut-il réparer les ruines
De cet arbre séché jusque dans ses racines?

(Racine, *Athalie,* acte I, scène 1.)

puiera plus contre son trône sacré; ses rejetons rampent sur la terre. Ces aiglons orphelins, ces tristes rejetons du chêne patriarcal, c'est ma sœur et moi, ô Jupiter[1]! — Oui, deux enfants, reprend Électre, qui gémissent sur le tombeau d'un père, tous deux suppliants, tous deux réfugiés dans cet asile, le seul qui leur reste[2]. »

Voilà l'admirable mélange d'horreur et de pitié qu'Eschyle a créé, et que Sophocle a exprimé, à son tour, dans son *Électre*, égalant Eschyle sans lui ressembler, et donnant surtout à l'expression de l'amour fraternel, dans la grande scène de la reconnaissance, une vivacité admirable. Non pas que Sophocle ait fait d'Électre une sœur tendre et langoureuse, qui ne sait qu'aimer son frère et qui ne sait pas haïr les meurtriers de son père : à entendre l'Électre de Sophocle, à prendre ce caractère violent et emporté, on est parfois tenté de croire qu'Électre aime surtout dans Oreste l'instrument de sa vengeance. Voyez en effet comme, avant de le savoir revenu dans Argos, elle accuse sa lenteur et son indécision :

« Occupé de vains projets, Oreste délibère toujours, Oreste ne vient pas[3]... Et moi, je passe ma vie à espérer et à être déçue; je vieillis dans les larmes, sans époux, sans enfants, étrangère dans le palais de mon père, vêtue comme une esclave et admise à peine à la table, aux jours où elle est mal servie[4]. »

[1] Vers 247 et suiv.

[2] Vers 335.

[3] Vers 171.

[4] Vers 185.

Telles sont les plaintes d'Électre contre son frère absent. Mais, lorsqu'elle tient entre ses bras l'urne qu'elle croit remplie des cendres d'Oreste, voyez comme elle pleure ce frère chéri enseveli aujourd'hui avec toutes les espérances qu'elle attachait à sa vie! voyez comme elle se lamente, non plus sur son propre sort, mais sur le sort d'Oreste, qui « a vécu exilé, et qui est mort sur la terre étrangère, loin de sa sœur! — Et ce ne sont pas mes mains, dit-elle, qui ont lavé ton corps! ce n'est pas moi qui ai recueilli tes cendres sur le bûcher! Enseveli par des mains étrangères, tu n'es plus, en rentrant dans ta patrie, qu'un peu de cendre dans une petite urne. Malheureuse que je suis! O combien vains et inutiles les soins que j'ai donnés à ton enfance! car c'est moi qui te faisais prendre ta nourriture; je t'aimais plus que ta mère ne t'a jamais aimé, et tu m'appelais toujours du doux nom de sœur. Tout cela est mort avec toi, tout cela en un seul jour; tu m'as tout ôté en périssant. Mon père est mort, tu n'es plus qu'une ombre vaine, et moi-même je ne suis plus rien. Mais nos ennemis rient, et ma mère s'enivre de joie, cette mère dont tu devais un jour punir l'impiété[1]... »

Cette douleur est touchante, digne d'une sœur. Aussi je ne m'étonne pas qu'Oreste, qui l'entend et qui, pour tromper Égisthe et Clytemnestre, avait lui-même répandu le bruit de sa mort et apporté cette urne, je ne m'étonne pas qu'il ne puisse se contenir plus longtemps : « O malheureuse! s'é-

[1] Vers 1136.

crie-t-il, comme je me sens ému de pitié à ton aspect!

ÉLECTRE.

« Eh bien! sache, étranger, que depuis bien longtemps tu es ici le seul mortel qui ait pris pitié de moi.

ORESTE.

« Oh! c'est que seul aussi je souffre de tes maux.

ÉLECTRE.

« Es-tu donc mon parent? d'où viens-tu?

ORESTE.

« Je parlerai; mais (*il indique le chœur*) n'y a-t-il autour de toi que de fidèles amies?

ÉLECTRE.

« Tu peux parler : compte sur leur fidélité.

ORESTE.

« Écarte donc cette urne funèbre; tu sauras tout.

ÉLECTRE.

« Étranger, au nom des dieux! ne m'ôte pas l'urne de mon frère...

ORESTE.

« Il n'y a rien d'Oreste dans cette urne.

ÉLECTRE.

« Rien de lui! où donc est son tombeau!

ORESTE.

« Nulle part : les vivants n'en ont pas.

ÉLECTRE.

« Les vivants! que dis-tu?

ORESTE.

« La vérité.

ÉLECTRE.

« Oreste est vivant?

ORESTE.

« Oui, puisque je respire.

ÉLECTRE.

« Tu es Oreste?

ORESTE.

« Vois le cachet de mon père et reconnais-moi.

ÉLECTRE.

« O jour chéri à jamais!

ORESTE.

« Oui, chéri à jamais, ma sœur!

ÉLECTRE.

« O douce voix! tu es donc enfin venu!

ORESTE.

« Oui; tu n'as plus à m'appeler.

ÉLECTRE.

« C'est toi que je tiens dans mes bras!

ORESTE.

« Et puissions-nous ne plus nous séparer!

ÉLECTRE.

« O mes amies, ô mes fidèles compagnes! voyez, c'est Oreste, Oreste qui s'était dit mort par ruse, Oreste vivant!

LE CHŒUR.

« Oui, nous le voyons, ma fille; et la joie de cette heureuse arrivée fait que les larmes nous coulent des yeux [1]. »

Et, comme Oreste, effrayé de ces cris de joie qui peuvent avertir Égisthe, essaye de contenir sa sœur et l'engage à garder le silence, — « Oui, répond-elle, je te parlerai plus tard, à l'heure que tu voudras,

[1] Vers 1199 à 1231.

mon frère ; mais laisse-moi te parler aussi aujourd'hui : c'est la première fois que ma voix est libre.

ORESTE.

« Fais donc ce qu'il faut pour conserver cette liberté.

ÉLECTRE.

« Que dois-je faire ?

ORESTE.

« Savoir à propos garder le silence.

ÉLECTRE.

« O mon frère ! quand je te vois, quand tu m'es rendu tout à coup, contre toute espérance, comment veux-tu que j'aime mieux me taire que te parler ?...

ORESTE.

« Je ne veux pas t'ôter ton bonheur ; mais je crains que tu ne te laisses trop emporter à la joie.

ÉLECTRE.

« Oh ! après une si longue attente, au jour de ton arrivée chérie, quand tu te montres à moi, m'ayant vue si malheureuse, ne veuille pas...

ORESTE.

« Eh bien, quoi, ma sœur ?

ÉLECTRE.

« Ne veuille pas, ô mon frère ! me priver du bonheur de jouir de ta vue [1]. »

Ces transports, et je dirais presque ces emportements de joie qu'Oreste cherche à calmer, représentent la satisfaction d'une longue impatience. Dans cette satisfaction l'amour fraternel a la première place ; mais l'ardeur de la vengeance y a aussi

[1] Vers 1253 à 1278.

sa part : car c'est là le trait particulier du caractère d'Électre, de mêler ses idées de vengeance à son amour fraternel, tant que la mort de son père n'est pas vengée, et de se dévouer ensuite aux malheurs d'Oreste, une fois qu'il a accompli la terrible expiation que les dieux lui ont prescrite; aimant son frère de l'amour le plus tendre, le plus dévoué, mais l'aimant comme le chef de la famille, et ne comprenant pas que le sang de son père ne soit pas vengé, ni qu'un autre que son frère puisse en être le vengeur.

Ce caractère d'Électre, créé par Eschyle et développé par Sophocle, n'a rien qui ne soit dans la nature humaine. Ces mœurs, en effet, ne sont pas seulement les mœurs de la Grèce héroïque, elles sont celles de tous les pays où les liens de la famille et l'honneur du nom ont plus d'ascendant que les idées de la justice telle que l'entend la civilisation. C'est par là qu'un de nos plus ingénieux romanciers modernes a inopinément reproduit l'Électre d'Eschyle et de Sophocle dans le personnage d'une jeune fille corse : je veux parler de l'histoire de *Colomba* par M. Mérimée.

Colomba a vu périr son père assassiné par son ennemi, l'avocat Barricini. L'assassin a su dérober son crime aux yeux de la justice; mais Colomba n'a pas mis l'espoir de sa vengeance dans les froides sévérités de la loi. Elle a un frère, lieutenant dans la garde impériale, qui doit bientôt revenir en Corse. C'est lui qui est maintenant le chef de la famille, et c'est lui qui, selon les idées de la Corse, doit venger son père. Il revient enfin cet Oreste attendu

si longtemps; mais son séjour sur le continent lui a fait concevoir, de l'honneur et de la justice, d'autres sentiments que ceux de ses compatriotes et surtout de sa sœur : il déteste la *vendetta.* Il faut voir alors avec quel mélange d'amour fraternel et d'ardeur de vengeance Colomba pousse son frère à ce meurtre expiatoire, qu'elle eût elle-même accompli, si elle n'eût cru que « l'exécution de la vengeance appartenait à son frère comme chef de la famille [1]. »

Dans Colomba, l'amour qu'elle a pour son frère et la haine qu'elle a pour Barricini s'unissent et se confondent; les deux sentiments n'en font qu'un comme dans Électre. Ce que l'amour fraternel inspire à Colomba sert aussi à sa rancune, et ce que la rancune lui conseille sert aussi à l'amour fraternel. Quand son frère passe devant la maison des Barricini, Colomba a soin de le couvrir de son corps [2]; en même temps elle excite sa colère et sa haine contre ses ennemis par tous les moyens qu'elle peut inventer, bons et mauvais. Elle le mène à la place où son père a été tué; puis, de retour à la maison, elle lui montre une chemise couverte de larges taches de sang : « Voici la chemise de notre père, Orso, — et elle la jeta sur ses genoux; — voici le plomb qui l'a frappé, et elle posa sur la chemise deux balles oxydées. Orso, mon frère, cria-t-elle en se précipitant dans ses bras et l'étreignant avec force. Orso, tu le vengeras! »

Malgré sa répugnance pour la *vendetta*, Orso,

[1] Édition Charpentier, p. 50.

[2] Page 68.

excité par sa sœur et par l'opinion de ses compatriotes, et de plus attaqué dans la montagne par les deux fils de l'avocat Barricini, les tue et accomplit la vengeance de Colomba. Mais il est forcé, dans les premiers moments, de se cacher dans les *maquis*, c'est-à-dire dans les broussailles impénétrables qui en Corse servent de retraite aux *banditti*. C'est alors qu'éclate plus vivement que jamais l'amour de Colomba pour son frère. Quelles vives angoisses, quand elle apprend qu'il a dû rencontrer ses ennemis dans la montagne! Quelle émotion, quand Chelina, la nièce d'un des bandits près desquels Orso s'est réfugié, arrive montée sur le cheval d'Orso! « Mon frère est mort! » s'écria Colomba d'une voix déchirante..... Tous coururent à la porte de la maison. Avant que Chelina pût sauter à bas de sa monture, elle était enlevée comme une plume par Colomba, qui la serrait à l'étouffer. L'enfant comprit son terrible regard, et sa première parole fut : *Il vit!* Colomba cessa de l'étreindre, et Chelina tomba à terre aussi lestement qu'une jeune chatte.

« *Les autres?* » demanda Colomba d'une voix rauque. Chelina fit le signe de croix avec l'index et le doigt du milieu. Aussitôt une vive rougeur succéda, sur la figure de Colomba, à sa pâleur mortelle; elle jeta un regard ardent sur la maison des Barricini, et dit en souriant à ses hôtes : « Rentrons « prendre le café. »

Comme Électre s'attache à la destinée d'Oreste furieux, Colomba se dévoue aussi à son frère caché et blessé. C'est elle qui va le visiter dans les maquis, et qui conduit près du blessé miss Nevil, qu'Orso

aime et dont il est aimé. Cette visite-là contribue beaucoup à la guérison d'Orso et décide son mariage avec la jeune Anglaise.

En rapprochant un instant le personnage de Colomba du personnage d'Électre, j'ai voulu faire mieux comprendre la vérité du caractère de l'héroïne de Sophocle. Les héros de l'antiquité nous semblent parfois inventés, à force de nous paraître éloignés. Nous les trouvons beaux, nous ne les croyons pas vivants. Convaincu, comme je le suis, qu'il n'y a de beau que ce qui vit, j'ai voulu montrer, à l'aide d'un personnage de notre temps, comment ce mélange d'amour fraternel et d'amour de la vengeance, qui fait le caractère distinctif de l'Électre de Sophocle, et qui la rend à la fois si touchante et si terrible, comment ce mélange est naturel et vrai. Colomba n'a pas les proportions de l'Électre : c'est une miniature auprès d'une statue antique; mais la miniature est de la même école que la statue; elle exprime en petit ce que la statue exprime en grand, et elle l'exprime d'une manière précise et ferme. C'est par là qu'elle relève des idées de l'art antique. Colomba est donc un commentaire imprévu de l'Électre de Sophocle, et qui nous fait mieux entendre la pensée du poëte grec en la rapprochant de nous.

XXIV.

SUITE DE L'AMOUR FRATERNEL. — L'*Electre* D'EURIPIDE.

On sait comment, au dix-huitième siècle, Voltaire, impatienté des éloges que la malignité de ses ennemis donnait au génie de Crébillon, se mit à lutter contre le rival qu'on lui opposait, et refit tour à tour *Oreste*, *Sémiramis*, *Catilina*, ne respectant des œuvres de son devancier que *Rhadamiste*, qu'il n'espérait pas surpasser.

Il semble qu'à Athènes Euripide ait voulu entreprendre la même lutte contre Eschyle, dont on louait sans cesse aussi le génie afin de mieux déprécier le sien. Il refit les *Choéphores* dans *Électre*, et les *Euménides* dans *Oreste*. Mais, dans *Électre*, il eut le double tort de critiquer la tragédie d'Eschyle et de ne pas l'égaler. Dans *Oreste* il fut plus heureux.

Électre est à la fois un roman, une parodie et une tragédie. C'est une des pièces qui donnent le mieux l'idée du génie d'Euripide, ce poëte ingénieux et hardi, qui rejette les traditions populaires de la mythologie et cherche les légendes étranges et raffinées[1]; qui fait la critique des dieux dans les discours de ses personnages tragiques, et, dans ses chœurs,

[1] Voyez la tragédie d'*Hélène*.

chante avec une poésie et un enthousiasme admirables les fables du polythéisme; qui sait le mieux exciter la pitié, et qui ne craint pas, en même temps, de mêler aux scènes les plus pathétiques une scène de parodie et de critique littéraire. Tous ces contrastes du génie d'Euripide sont rassemblés dans son *Électre.*

Le roman d'abord y remplace l'histoire. Électre a été forcée par Égisthe d'épouser un vieux laboureur, et elle vit avec son mari dans une chaumière; elle est pauvre, elle va elle-même chercher de l'eau à la fontaine, et la rapporte dans une urne sur sa tête rasée en signe de deuil. En vain son mari, qui respecte en elle le sang d'Agamemnon et qui a soin, dans le prologue, de nous dire qu'il n'a jamais approché de la couche d'Électre, en vain son mari la supplie de ne pas prendre ces soins pénibles : « Non, lui répond Électre; je dois partager tes travaux. Tu as assez des fatigues du dehors; c'est à moi de veiller à ce que l'ordre règne dans la maison. Le laboureur, lorsqu'il revient des champs, aime à trouver tout en bon ordre chez lui [1]. » Son mari s'éloigne et va travailler; Électre, de son côté, va à la fontaine, et revient bientôt, s'entretenant de ses malheurs avec le chœur composé de jeunes filles de village. Alors Oreste arrive avec Pylade. Cachés derrière un rocher, ils ont entendu l'entretien d'Électre : ils la connaissent, et elle ne les connait pas. Ils lui apportent, disent-ils, des nouvelles de son frère Oreste, et ils l'interrogent elle-même sur

[1] Vers 71. — Je me sers de la traduction de M. Artaud.

son sort. Pendant cette conversation, le vieux laboureur revient et s'étonne de voir sa femme causer avec des jeunes gens étrangers [1]. Électre rassure son mari, qui offre alors l'hospitalité à Oreste et à Pylade en s'excusant de sa pauvreté : « Je suis pauvre, dit-il, mais vous trouverez en moi un cœur affectueux [2]. » Oreste et Pylade acceptent; et Oreste, avant d'entrer dans la chaumière de son hôte, fait une tirade philosophique sur la grandeur d'âme des pauvres et sur la sécheresse de cœur des riches. Électre, à qui ce bel éloge de la pauvreté n'ôte pas l'inquiétude qu'elle a, comme maîtresse de maison, en songeant au mauvais repas qu'elle va faire faire à ses hôtes, Électre gronde son mari d'avoir offert l'hospitalité à ces étrangers, et elle l'engage à aller trouver un vieillard qui a autrefois élevé Agamemnon et qui demeure près d'eux : « Dis-lui de venir avec toi et de nous apporter quelques mets dignes d'être offerts à nos hôtes [3]. »

Ce laboureur, époux respectueux de la fille d'Agamemnon, Électre devenue une bonne femme de ménage et s'inquiétant du mauvais dîner qu'elle va offrir à ses hôtes, cette chaumière dont la pauvreté et la vertu enchantent Oreste changé en philosophe, voilà ce que j'appelle le roman mal à propos substitué à l'histoire : car, du sujet de la pièce, de la

[1] « Quels sont donc ces étrangers que je vois arrêtés à la porte de ma demeure? quel motif les amène vers cet asile champêtre? auraient-ils besoin de moi? Il est mal séant à une femme de s'entretenir avec des jeunes gens. » (Vers 341.)

[2] Vers 362.

[3] Vers 412.

vengeance à tirer du meurtre d'Agamemnon, de la fatale mission d'Oreste, il y a à peine jusqu'ici quelques mots.

Au roman succède la parodie.

Ce vieillard, que le laboureur est allé inviter en le priant d'apporter quelques mets choisis, arrive avec un agneau, des fromages et une outre de vin vieux. L'outre est petite; aussi conseille-t-il à Électre d'en mêler le vin avec du vin plus faible, afin d'avoir de quoi remplir souvent la coupe de ses hôtes. Après ce conseil de bon ménager, le vieillard se met à pleurer; et, comme Électre lui demande la cause de ses larmes, il lui raconte qu'en passant près du tombeau d'Agamemnon il est allé s'y prosterner, et qu'il a vu sur la pierre du tombeau les boucles d'une chevelure blonde offertes aux mânes d'Agamemnon : « Regarde cette chevelure, rapproche-la de la tienne, vois si elle n'est pas de la même couleur, car ceux qui sont issus du même sang offrent d'ordinaire des traits frappants de ressemblance [1]. » N'oublions pas que, dans les *Choéphores*, la boucle de cheveux est un des signes auxquels Électre reconnaît son frère. Ici Électre se moque d'un pareil indice : « O vieillard, comment les cheveux de mon frère ressembleraient-ils aux miens? les uns sont ceux d'un homme formé aux exercices de la palestre, comme il convient à sa naissance; les autres, peignés avec soin, sont fins et délicats. C'est donc impossible; et, d'un autre côté, on trouve bien des personnes avec des cheveux semblables,

[1] Vers 520.

sans qu'elles soient pour cela nées du même sang[1].»

Électre rejetant le premier indice inventé par Eschyle, le bon vieillard arrive au second, c'est-à-dire à l'empreinte du pas d'Oreste, qui ressemble au pas d'Électre. L'Électre d'Eschyle reconnaît son frère à ce signe; l'Électre d'Euripide est moins facile à persuader : « Comment les pas de mon frère auraient-ils laissé une empreinte sur la pierre? et, quand cela serait possible, les pieds d'un homme et d'une femme, fussent-ils frère et sœur, ne sont jamais égaux; celui du frère est plus grand[2]. »

Reste enfin le troisième indice des *Choéphores*, la robe que portait Oreste quand Électre l'arracha à la mort après le meurtre d'Agamemnon. Mêmes railleries d'Électre : « Comment mon frère, qui était alors enfant, pourrait-il encore aujourd'hui porter cette robe, à moins qu'elle n'ait grandi avec son corps[3]? » C'est ainsi qu'Électre critique ingénieusement la reconnaissance telle qu'elle se fait dans les *Choéphores*. Mais est-ce là le rôle d'un personnage tragique? Quand donc, après le roman et après la parodie, viendra enfin la tragédie? Quand éclatera le génie pathétique d'Euripide? Quand verrons-nous Électre exprimer pour son frère cette tendresse touchante qui, dans Eschyle et dans Sophocle, vient tempérer l'horreur de Clytemnestre égorgée par ses enfants?

La tragédie, dans Euripide, ne commence, selon moi, que dans les dernières scènes d'*Électre*; mais elle se continue admirablement dans les premières

[1] Vers 527.
[2] Vers 534.
[3] Vers 541.

scènes d'*Oreste*. C'est là que, par sa tendresse pour son frère, Électre mérite de devenir, à côté d'Antigone, le plus beau et le plus touchant modèle de la piété fraternelle. Antigone seulement l'emporte sur Électre, parce qu'elle représente à la fois la piété filiale et la piété fraternelle, et qu'elle est, dans l'antiquité, la plus noble et la plus touchante martyre des vertus de la famille; et cela dans la maison d'Œdipe, afin que la sainteté de la famille fût glorifiée là où elle avait été outragée[1].

Le meurtre de Clytemnestre vient de s'accomplir. Oreste et Électre sortent de cette chaumière fatale, tout couverts du sang de leur mère; mais ce sang a ouvert leurs yeux : ils connaissent le crime qu'ils viennent de commettre. Électre, plus implacable qu'Oreste avant le meurtre, Électre elle-même s'accuse, et surtout elle veut excuser son frère afin d'apaiser ses terreurs : « O mon frère! c'est moi qui ai tout fait. Malheureuse! je me suis armée contre ma mère, contre celle qui m'a portée dans ses flancs[2]! » Oreste, moins généreux, parce qu'il est déjà livré aux fureurs du remords, Oreste accuse aussi cette sœur qui l'a poussé au crime : « A quelle œuvre, ma sœur, as-tu forcé ton frère? Tu l'as vue, l'infortunée, déchirer ses vêtements et découvrir son sein, quand j'allais la frapper. Hélas! elle traînait sur la terre ce corps qui m'a donné le jour, et moi, la main dans ses cheveux...

[1] « Et que la grâce abondât où abondait l'iniquité. » (*Ubi abundavit delictum, superabundavit gratia.*)

(Saint Paul, Épit. aux Rom., ch. v, v. 20.)

[2] Vers 1181.

ÉLECTRE.

« Je le sais; j'ai vu ton attendrissement aux cris de détresse de ta mère, de celle qui t'a enfanté.

ORESTE.

« Elle s'écriait, en touchant mon visage de sa main suppliante : « Mon fils, je t'en conjure!.... » Elle se suspendait à mon cou, et je sentais le fer s'échapper de mes mains. »

Et le chœur alors, qui tout à l'heure aussi était implacable, s'attendrissant à son tour sur le meurtre qu'il a conseillé, le chœur s'écrie, en s'adressant à Électre :

« Malheureuse! comment as-tu pu soutenir la vue de ta mère égorgée, expirante!

ORESTE.

« Moi, je me suis couvert les yeux de mon manteau pour accomplir le sacrifice et plonger le fer dans le sein de ma mère.

ÉLECTRE.

« Et moi, je t'ai encouragé! ma main a touché le glaive[1]! »

Terrible dialogue que celui de ces deux enfants parricides au sortir même du crime! Et d'où vient que nous supportons leur aspect et leurs paroles, couverts, comme ils sont, du sang de leur mère? Oreste nous touche à cause de ses remords; Électre nous touche par son repentir, mais surtout par son dévouement envers son frère. Pour calmer les transports d'Oreste, pour l'absoudre, elle s'accuse elle-même; bien plus elle s'entend accuser par Oreste

[1] Vers 1203 à 1225.

lui-même et par le chœur; elle s'incline sous ces reproches qui sont justes, mais qui lui sont faits par ceux-là seuls qui n'ont pas droit de les lui faire; elle s'attache au malheur de son frère, elle sera sa compagne et sa gardienne. Ne nous étonnons donc pas de nous sentir attendris sur Électre : sa haine et sa vengeance sont finies, son dévouement et son sacrifice commencent[1].

Il n'y a pas, dans le théâtre grec, de plus terrible tableau que la scène des Euménides dans Eschyle[2]. A ce tableau terrible Euripide oppose un tableau touchant. Oreste est encore à Argos, dans le palais de ses pères; mais il y est assiégé par le peuple irrité du meurtre de Clytemnestre, et surtout il est agité par les remords. Ses fureurs ont commencé; épuisé par leur violence, il est couché sur un lit et dort d'un sommeil inquiet. Seule auprès de lui, Électre veille pour écarter le bruit et pour lui rendre, au réveil, les soins qui lui sont chers; car sa sœur est la seule qui sache calmer ses souffrances. Eschyle nous montrait un autel, un suppliant, les Furies entourant le meurtrier, Apollon conduisant Oreste et plaidant pour lui, Minerve descendue des cieux pour l'absoudre : voilà les grands traits de la poésie

[1] Dans l'*Électre* d'Euripide, après cette admirable scène des remords et des repentirs d'Oreste et d'Électre, le frère et la sœur sont séparés par les Dioscures Castor et Pollux, qui ordonnent à Oreste d'aller à Athènes se faire absoudre par l'Aréopage, et à Électre d'épouser Pylade. Les adieux que se font le frère et la sœur sont beaux et touchants. Dans *Oreste,* Euripide, oubliant cette séparation, montre Électre veillant, dans le palais d'Argos, sur son frère endormi un instant après un accès de fureur. C'est par cette scène de sommeil que s'ouvre la tragédie d'*Oreste*.

[2] Voyez le premier chapitre.

héroïque et religieuse, les dieux mêlés aux hommes, la majesté des autels, la sainteté des suppliants. Euripide nous montre un malade couché sur son lit et abattu par le mal, une sœur chérie veillant sur son sommeil : voilà les traits d'une poésie plus humaine et qui nous touche de plus près. L'une nous étonne et nous effraye : « Éveillez-vous, filles du Styx ! Clytemnestre vous appelle ; éveillez-vous ! Le meurtrier s'échappe. Allumez vos torches, hâtez vos pas, courez[1] ! » L'autre nous émeut et nous attendrit : « Marchez doucement, jeunes filles d'Argos ; marchez d'un pas léger, ne faites pas de bruit, pas d'éclat.... N'éveillez pas l'infortuné qui dort sous la garde de sa sœur.

LE CHŒUR.

« Silence ! silence ! que nos pas ne laissent qu'une trace légère ; ne faisons pas de bruit.

. . . .

ÉLECTRE.

« Baissez la voix... avancez doucement, bien doucement, et dites-moi le sujet qui vous amène. Voilà longtemps qu'Oreste est plongé dans ce profond sommeil.

LE CHŒUR.

« En quel état est-il ? réponds-nous, parle.

ÉLECTRE.

« Que vous dire de sa destinée ? que vous dire de son malheur ? Il respire encore ; bientôt il gémira.

LE CHŒUR.

« Hélas ! infortuné !

[1] Eschyle, *les Euménides*, vers 140.

ÉLECTRE.

« Silence ! vous lui donnez la mort, si vous écartez de ses paupières le doux sommeil qu'il goûte à présent...

LE CHOEUR.

« Vois : son corps se remue sous les voiles qui le couvrent.

ÉLECTRE.

« C'est vous qui l'avez éveillé par vos cris.

LE CHŒUR.

« Non ; il dort encore.

ÉLECTRE.

« Puissiez-vous dire vrai !

LE CHŒUR.

« O nuit, nuit vénérable, qui dispenses le sommeil aux mortels fatigués, sors de l'Érèbe, viens sur tes ailes rapides vers le palais d'Agamemnon [1] ! »

Cependant, malgré les soins d'Électre et du chœur, Oreste s'éveille, mais calme et paisible, ranimé et consolé par ce sommeil favorable.

« O doux charme du sommeil, dit-il, remède salutaire ! quel baume tu as répandu sur mes douleurs ! Oubli des maux, sommeil bienfaisant ! quelle est ta puissance, divinité secourable à ceux qui souffrent ! Mais d'où suis-je venu en ces lieux? comment y suis-je arrivé? car j'ai perdu le souvenir de tout ce que j'ai fait dans mon égarement.

ÉLECTRE.

« Frère chéri, que ton sommeil m'a causé de joie ! veux-tu que je t'aide à soulever ton corps languissant ?

[1] Euripide, *Oreste,* vers 136 à 180.

ORESTE.

« Oui, oui, aide-moi, et essuie ces restes d'écume attachés autour de ma bouche et de mes yeux.

ÉLECTRE.

« Emploi qui m'est cher! ma main fraternelle ne refuse pas de prendre soin d'un frère.

ORESTE.

« Approche ta poitrine contre la mienne, et écarte de mon visage ma chevelure souillée; elle voile mes regards.

ÉLECTRE.

« Tête souffrante, que l'eau n'a pas rafraîchie depuis longtemps, combien ces cheveux incultes et hérissés te défigurent!

ORESTE.

« Couche-moi de nouveau sur ce lit. Quand l'accès de ma fureur s'apaise, je reste sans force et le corps brisé.

ÉLECTRE.

« J'obéis. Le lit plaît au malade; son repos est fatigant, et cependant nécessaire.

ORESTE.

« Remets-moi sur mon séant, et redresse mon corps. Les malades ne sont jamais contents : le malaise les rend inquiets.

ÉLECTRE.

« Veux-tu mettre les pieds par terre et faire quelques pas avec précaution? tout changement est agréable.

ORESTE.

« Oui; c'est au moins l'apparence de la santé, et l'apparence est quelque chose, quand la réalité manque.

ÉLECTRE.

« Écoute-moi, mon frère, pendant que les Furies te laissent maître de ta raison.

ORESTE.

« As-tu quelque chose de nouveau à m'apprendre? Si c'est une heureuse nouvelle, j'en serai reconnaissant ; mais, si c'est quelque affliction, j'ai assez de malheurs [1]. »

Malheureusement Électre parle d'Hélène revenue de Troie avec Ménélas. A ce nom fatal, qui rappelle à Oreste qu'Hélène était sœur de Clytemnestre, sa raison se trouble et ses fureurs recommencent. Ici les Furies ne se montrent pas, comme dans Eschyle : Oreste les voit seulement dans la pensée. Dès qu'il est calmé, il sait bien que ces affreuses visions ne sont que l'effet de son trouble ; car, lorsque Ménélas lui demande quel est le mal qui le consume : « C'est la conscience, répond-il, qui me reproche mes forfaits [2]. » Voilà son mal ; pour n'être pas visible aux regards, pour n'être qu'une souffrance morale, ce mal n'en est pas moins terrible, et l'expiation du meurtre maternel n'en est pas moins grande.

Haï du peuple, maudit par ses parents, agité par ses remords, il n'y a qu'auprès de sa sœur qu'Oreste trouve le repos. Électre est la seule qui l'aime, la seule qui le plaigne et le console ; elle ne partage ce soin qu'avec une seule autre personne au monde, avec Pylade : l'affection de l'ami égale la tendresse de la sœur. Pylade, après le meurtre de Clytemnestre,

[1] Vers 211 à 240. Traduction de M. Artaud.

[2] Vers 39.

avait quitté un instant Oreste pour retourner en Phocide, sa patrie; mais il a appris les malheurs de son ami, et aussitôt il accourt auprès de lui. Oreste, en le voyant arriver, est ranimé : il est si doux aux malheureux de se sentir aimés et soutenus! « O vue qui réjouit mon cœur! dit-il; un ami fidèle dans l'adversité est plus doux pour moi qu'un ciel pur aux matelots [1]. » Cette joie généreuse fortifie son cœur : déjà il est moins abattu et moins désespéré; il n'invoque plus la mort comme la fin de ses maux; il songe à aller dans l'assemblée des Argiens et à se justifier devant le peuple. Il craint cependant encore que ses fureurs ne le reprennent; mais Pylade est auprès de lui. « J'aurai soin de toi, lui dit son ami.

ORESTE.

« C'est une tâche pénible de soutenir un homme que le mal accable.

PYLADE.

« Point pour moi.

ORESTE.

« Crains de participer à ma fureur.

PYLADE.

« J'en courrai la chance.

ORESTE.

« Tu ne le crains pas.

PYLADE.

« La crainte est le fléau de l'amitié.

ORESTE.

« Pars donc; je te suis comme mon pilote fidèle.

[1] Vers 725.

PYLADE.

« Mon amitié veillera sur toi.

ORESTE.

« Conduis-moi vers le tombeau de mon père.

PYLADE.

« Dans quelle intention ?

ORESTE.

« Pour le prier de conserver mes jours.

PYLADE.

« Cela est juste.

ORESTE.

« Mais que je ne voie pas le tombeau de ma mère[1] ! »

Oreste a eu beau invoquer la pitié et la justice des Argiens : il est condamné à mort avec sa sœur Électre. Seulement le peuple, au lieu de les lapider, selon la loi, permet qu'ils se tuent eux-mêmes. Oreste revient donc trouver sa sœur afin de mourir ensemble; et c'est alors que, dans les adieux que se font Électre et Oreste, adieux mêlés du regret de la vie, chez Électre surtout, c'est alors qu'éclate la tendresse du frère et de la sœur.

ÉLECTRE.

« Il nous faut mourir. Est-il possible de ne pas gémir sur notre sort ? car la vie est un objet de regrets pour tous les mortels.

ORESTE.

« Ce jour est le dernier pour nous : il faut suspendre le lacet fatal ou aiguiser le glaive de notre main.

[1] Vers 791 à 799. Traduction de M. Artaud.

ÉLECTRE.

« Mon frère, donne-moi toi-même le coup mortel, pour qu'aucun Argien ne fasse cet outrage à la fille d'Agamemnon.

ORESTE.

« C'est assez du sang d'une mère : je ne te donnerai point la mort. Meurs de ta propre main, et choisis toi-même ton supplice.

ÉLECTRE.

« Je le ferai. Le glaive qui te frappera ne me manquera point ; mais, du moins, que je puisse te serrer dans mes bras !

ORESTE.

« Jouis de ce vain plaisir, si c'est un plaisir de serrer dans ses bras ceux qui marchent à la mort.

ÉLECTRE.

« O mon tendre frère, toi à qui le nom de ta sœur fut toujours si cher et si doux, toi qui n'es qu'une âme avec elle !

ORESTE.

« Tu me feras fondre en larmes. Oui, je veux répondre à ta tendresse par la mienne ; et pourquoi en rougirais-je ? O sein chéri d'une sœur ? ô doux embrassements ! Ces derniers adieux doivent, dans notre malheur, nous tenir lieu d'enfants et d'hyménée.

ÉLECTRE.

« Ah ! que du moins, s'il est possible, le même fer nous frappe, et qu'un même tombeau nous reçoive [1] ? »

Ce tombeau commun, dernier vœu de leur amour

[1] *Ibid.* Vers 1033 à 1054, même traduction.

fraternel, c'est à Pylade qu'Oreste en confie le soin. Mais Pylade n'accepte pas ce triste office de survivant : il veut mourir avec Oreste et Électre. C'est ainsi qu'autour d'Oreste mourant s'empressent à l'envi la tendresse d'une sœur et le dévouement d'un ami : touchante idée de la poésie antique et surtout d'Euripide qui, trouvant dans Oreste un de ces héros que guidait et que poursuivait l'implacable colère des dieux [1], a voulu compenser les douleurs qu'il éprouve par la tendressse qu'il inspire! Il est persécuté par les Furies, mais il est aimé par Pylade et consolé par Électre; il est abandonné par les dieux, mais il meurt avec sa sœur et son ami. Non, ce n'est plus un mortel impie et sacrilége celui qui inspire et qui ressent ces nobles affections; non, Oreste n'est plus livré aux vengeances du Styx, s'il descend au tombeau accompagné et protégé par deux âmes généreuses. La sainte amitié des hommes cache et répare l'injustice des dieux; la terre proteste contre le ciel par sa voix la plus forte et la plus pure; la voix d'un cœur tendre et dévoué; et, si, dans cette admirable création d'Oreste réhabilité et consolé à ses derniers moments par la tendresse d'une sœur et d'un ami, dans ce tableau de l'homme d'autant plus aimé qu'il est plus malheureux, je démêle la pensée du philosophe et la hardiesse du censeur des traditions mythologiques, j'y admire encore plus la profondeur du génie pathétique d'Euripide et l'intelligence de la pitié humaine dans ses plus mystérieux secrets.

[1] L'oracle d'Apollon lui ordonne de tuer sa mère, et les Furies l'en punissent.

XXV.

SUITE DE L'AMOUR FRATERNEL. — ORESTE ET IPHIGÉNIE DANS EURIPIDE, RUCCELLAÏ ET GOETHE.

Euripide chez les anciens, Ruccellaï, Guymond de La Touche et Gœthe chez les modernes, ont tour à tour traité le sujet d'Iphigénie en Tauride avec des idées et des sentiments différents. Nous ne rechercherons, dans ces divers ouvrages, que ce qui se rapporte au sentiment que nous étudions, c'est-à-dire à l'amour fraternel. Il semble en effet que ce soit le destin d'Oreste de retrouver dans la tendresse de ses sœurs ces affections de la famille dont il avait perdu les premières et les plus douces, d'abord par le crime de sa mère, plus tard par le sien. Le fils exilé et parricide est devenu le plus chéri et le plus tendre des frères.

Cet amour respire tout entier dans les premières paroles de l'*Iphigénie* d'Euripide. Transportée par Diane au fond de la Scythie, Iphigénie regrette sa douce et belle patrie; elle regrette sa famille, son frère surtout, le jeune Oreste qui, lorsqu'elle suppliait son père de ne pas la faire périr, s'unissait, tout enfant qu'il était, à ses supplications. Hélas! un songe funeste lui fait craindre que ce frère n'ait péri. C'était son dernier espoir et son dernier appui.

C'est à lui qu'elle voulait faire parvenir une lettre qui l'informât que sa sœur n'avait pas péri sur l'autel; c'est lui qu'elle appelait comme son libérateur : mais le songe que les dieux lui ont envoyé la désespère. C'en est fait : elle ne reverra plus la Grèce! elle mourra dans ce pays barbare, dans ce temple sanguinaire où les étrangers sont égorgés sur l'autel de la déesse, sacrifice impie qu'Iphigénie réprouvait autrefois et qu'elle n'accomplissait qu'avec douleur. Son âme était capable de pitié, quand elle était encore capable d'espoir; mais aujourd'hui, après la mort d'Oreste, que lui importe que les dieux soient injustes et cruels? que lui importe que le sang des étrangers, fût-ce même des Grecs, coule sur l'autel de la déesse? Qu'on amène au temple les deux étrangers qui viennent d'être surpris sur le rivage, elle les immolera sans pitié; Oreste est mort. « O mon triste cœur! jadis tu étais doux et compatissant pour les étrangers, accordant des larmes à tes compatriotes, lorsque des Grecs tombaient entre tes mains. Mais aujourd'hui le songe qui a aigri mon cœur, en me persuadant qu'Oreste ne voit plus le jour, me laisse malveillante pour vous, qui que vous soyez, et c'est avec justice. Le bonheur d'autrui blesse les malheureux, quand ils ont eux-mêmes connu la prospérité [1]. »

Ainsi l'idée de son frère se mêle à toutes ses espérances comme à tous ses chagrins. C'est en souvenir de lui, quand il vivait, qu'elle était douce et compatissante; c'est le désespoir de sa mort qui maintenant

[1] *Iphigénie en Tauride*, vers 344, traduction de M. Artaud.

la rend insensible aux maux d'autrui. Mêmes préoccupations lorsque les deux étrangers sont amenés dans le temple : elle ne se contente pas de leur demander quelle est leur patrie, leur famille, quelle est la mère qui leur a donné le jour, quel est leur père; il y a un nom plus doux à son cœur et qui exprime plus vivement les affections de la famille : « Quelle est votre sœur, dit-elle, si vous en avez? De quels frères elle va être privée [1] ! »

Ces deux étrangers sont Oreste et Pylade. Un oracle a ordonné qu'Oreste vienne en Tauride enlever la statue de Diane : à ce prix, il sera délivré de ses fureurs. Il est venu, Pylade l'a suivi; mais ils ont été surpris sur le rivage, enchaînés et conduits près de la prêtresse qui doit les immoler. En voyant qu'ils sont Grecs, Iphigénie ne résiste pas au désir de les interroger. Elle apprend qu'ils sont d'Argos : alors ils doivent savoir ce que sont devenus Troie, Hélène, Calchas, Ulysse, Achille. Elle ne parle pas encore de noms plus chers, d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Oreste enfin; et je reconnais à ce trait la prudence et la réserve des héros grecs. Une héroïne moderne aurait déjà fait je ne sais combien de ces questions indiscrètes ou dramatiques, qui révèlent le secret des personnages. Cependant, quoique la prêtresse ne parle encore que de Troie, d'Hélène, de Calchas, et qu'elle hésite à prononcer des noms plus significatifs, Oreste s'étonne : « Qui es-tu donc, lui dit-il, pour t'informer avec tant d'intérêt des affaires de la Grèce [2] ? » Iphigénie répond qu'elle y est née. Enfin,

[1] Vers 473.

[2] Vers 540.

cédant à sa curiosité, « Et ce général, dit-elle, que tout le monde appelait grand et heureux ?

ORESTE.

« Lequel ? car, hélas ! celui qui m'est connu ne saurait être appelé heureux.

IPHIGÉNIE.

« On l'appelait le roi Agamemnon, fils d'Atrée.

ORESTE.

« Je ne sais rien : femme, laisse là toutes tes questions.

IPHIGÉNIE.

« Ah ! plutôt, au nom des dieux ! parle, étranger, pour me rendre quelque joie.

ORESTE.

« Il est mort, l'infortuné, et sa mort a été funeste à quelqu'un.

IPHIGÉNIE.

« Il est mort ! par quel événement ? Ah ! malheureuse que je suis !

ORESTE.

« Pourquoi ces gémissements qui t'échappent ? Qu'avait-il de commun avec toi ?

IPHIGÉNIE.

« Je gémis sur son antique fortune.

ORESTE.

« Mort déplorable, en effet, de périr par la main de son épouse !

IPHIGÉNIE.

« O que de larmes à verser, et sur la coupable et sur sa victime !

ORESTE.

« Cesse tes questions, ne m'interroge pas davantage.

IPHIGÉNIE.

« Encore un mot. l'épouse de cet infortuné vit-elle encore?

ORESTE.

« Elle n'est plus : le fils qu'elle avait enfanté lui a ôté la vie.

IPHIGÉNIE.

« O maison en proie au trouble et au désordre! est-ce volontairement qu'il l'a tuée?

ORESTE.

« Ce fut pour venger la mort de son père.

IPHIGÉNIE.

« Hélas! il a bien fait d'en tirer ce juste châtiment.

ORESTE.

« Cependant il a les dieux contre lui, quelque juste que soit sa cause.

IPHIGÉNIE.

« Agamemnon a-t-il laissé quelque autre rejeton?

ORESTE.

« Il a laissé une seule fille, Électre.

IPHIGÉNIE.

« Mais quoi! ne dit-on rien de son autre fille, immolée en Aulide?

ORESTE.

« Rien, si ce n'est qu'elle est morte.

IPHIGÉNIE.

« Mais le fils du roi mort est-il dans Argos?

ORESTE.

« Il vit, mais il est forcé d'errer par toute la terre.

IPHIGÉNIE.

« Adieu, songes trompeurs, vous n'êtes qu'illusions [1] ! »

Je ne sais si je me trompe, mais cette lenteur et cette réserve dans le dialogue me semblent plus dramatiques et plus pathétiques que la précipitation et le tumulte des reconnaissances du théâtre moderne. Oreste et Iphigénie n'ont aucune raison de se deviner l'un l'autre, et de s'entendre à demi-mot. Pourquoi Iphigénie se ferait-elle connaître à ces étrangers? Toute la Grèce l'a vu immoler et la croit morte : ajouteraient-ils foi à son étrange aventure? Oreste non plus n'a aucun intérêt à révéler son nom. Cet entretien, d'ailleurs, a appris à Iphigénie tout ce qu'elle veut savoir : elle sait le sort de sa famille, et elle sait que son frère vit encore. Le songe qu'elle croyait lui avoir été envoyé par les dieux n'était donc qu'une vaine illusion. Elle peut écrire à Oreste; elle sauvera un des deux étrangers qu'elle devait sacrifier, et, en retour de ce bienfait, celui-ci portera à Argos la lettre d'Iphigénie et la remettra à son frère. C'est Oreste qu'elle choisit pour messager; mais Oreste refuse de laisser mourir Pylade : il veut que ce soit son ami qui parte et qui retourne en Grèce. Iphigénie admire ce dévouement, et elle l'admire en faisant un retour sur son frère, tant toutes ses pensées se rapportent à ce frère chéri! « Ah! dit-elle, puisse te ressembler celui des miens qui survit! car, étrangers, moi aussi j'ai un frère; mon seul malheur est de ne pas le voir [2]. » Et ce n'est

[1] Vers 543 à 570, même traduction.

[2] Vers 611.

pas seulement Iphigénie pour qui ces noms de frère et de sœur sont doux et chéris. Oreste aussi, qui n'a plus que sa sœur Électre pour unique famille, et qui va périr loin d'elle sur la terre étrangère, Oreste s'afflige en pensant que la main de sa sœur ne lui rendra pas les derniers devoirs. Iphigénie alors, émue de ce souvenir qui touche de si près à tous les siens, Iphigénie promet à Oreste de lui rendre ces derniers devoirs : elle déposera les offrandes sur son tombeau, « elle répandra une huile pure sur son corps et fera couler sur son bûcher la liqueur que l'abeille dorée exprime du suc des fleurs [1] ; » enfin elle lui servira de sœur. Paroles consolantes, qui adoucissent pour Oreste la pensée de mourir loin de sa patrie ! images gracieuses et dignes de la Grèce, qui cachent l'idée de la mort sous les fleurs qui composent le miel ! touchantes allusions enfin aux soins de la piété fraternelle, et qui attendrissent le spectateur entendant parler ainsi ce frère et cette sœur qui s'ignorent l'un l'autre !

Dans Euripide, la lutte entre Oreste et Pylade pour savoir qui des deux doit mourir, cette lutte n'est pas aussi longue que l'a représentée le théâtre moderne, qui aime particulièrement les combats de générosité. Pylade cède surtout à la prière que lui fait Oreste d'aller vivre avec Électre, qu'il lui a donnée pour épouse afin de perpétuer la race d'Agamemnon. « Ah ! s'écrie Oreste, je t'en supplie, n'abandonne jamais ma sœur, quelle que soit la solitude de tes proches et de la maison de ton père. Adieu,

[1] Vers 632.

mon doux compagnon de chasse, le plus fidèle de mes amis, élevé avec moi dès l'enfance, toi qui as porté si constamment le fardeau de mes douleurs[1] ! »

Voilà par quelles paroles Oreste décide Pylade à lui survivre, pour l'aimer encore, pour honorer ses mânes, pour rester fidèle à sa sœur Électre, pour perpétuer avec elle la race d'Agamemnon et la mémoire d'Oreste. « Oui, répond Pylade, oui, tu auras un tombeau, et je n'abandonnerai jamais la couche d'Électre, ô infortuné ! car, mort, tu me seras plus cher que pendant ta vie[2]. »

La reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie a de quoi nous étonner, même après tout ce que nous savons de la lenteur et de la gravité des reconnaissances dans le théâtre ancien. Oreste et Pylade, en recevant la lettre et le message qu'Iphigénie adresse à son frère, comprennent tout, et Oreste veut embrasser cette sœur qu'il retrouve miraculeusement ; mais Iphigénie doute encore. Cet étranger, qui l'appelle sa sœur, est-ce bien Oreste ? Elle l'interroge sur sa famille, sur le palais d'Atrée dans Argos, et Oreste lui donne les détails les plus minutieux ; il lui parle même des tissus qu'elle a brodés, de sa chevelure qu'elle a coupée et envoyée à sa mère. — « Oui, interrompt Iphigénie, comme un souvenir à déposer sur mon tombeau. » — Et bientôt, ne doutant plus, toute à la joie : « O frère chéri ! s'écrie-t-elle, quel autre nom te donner ? car tu es ce que j'ai de plus cher au monde. Je te revois donc, Oreste, loin de ta patrie, loin d'Argos ! Ah ! mon frère !

[1] Vers 706.

[2] Vers 716.

ORESTE.

« Et moi, je te revois après avoir cru si longtemps à ta mort. La joie se mêle à nos soupirs, et de douces larmes mouillent tes paupières et les miennes [1]. »

Iphigénie a retrouvé son frère. Maintenant il faut le sauver de la mort, il faut retourner avec lui dans la Grèce. « Mais les femmes ont l'esprit fécond en ruses [2], dit Euripide, qui ne manque jamais l'occasion d'une sentence maligne contre les femmes. Disons plutôt qu'une sœur est habile à sauver un frère, et surtout un frère si heureusement retrouvé. D'ailleurs, le roi des Scythes, Thoas, est facile à tromper, comme le sont en général les tyrans de la tragédie. Aussi Iphigénie, sous prétexte de purifier dans la mer la victime qu'elle doit immoler, écarte du rivage Thoas et tous les Scythes; puis elle s'embarque avec Oreste et Pylade, emportant avec eux la statue. Mais les vents et le reflux s'opposent à la course du vaisseau et le ramènent vers le rivage. Iphigénie alors, debout au milieu du vaisseau : « O fille de Latone! s'écrie-t-elle, sauve ta prêtresse, favorise mon retour d'un pays barbare dans la Grèce, et pardonne-moi mon larcin. Tu aimes ton frère, ô déesse! pense que j'aime aussi le mien [3]. » Les nautoniers répondent à la prière de la jeune vierge par de joyeuses acclamations, et de leurs bras ils font voler les rames en s'animant par leurs chants cadencés. Ainsi les derniers mots d'Iphigénie respirent la foi en la vertu de l'amour fraternel, cet amour cher

[1] Vers 821 à 834.

[2] Vers 1032.

[3] Vers 1398.

même aux dieux, et qui doit les rendre plus aisément propices aux prières d'une sœur.

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, le sujet fait assurément une grande partie de l'intérêt de la pièce. J'ose dire cependant que les sentiments d'Iphigénie, ses regrets de la Grèce, son amour pour son frère, ses vicissitudes de tristesse et de joie excitent un intérêt plus vif que ses aventures elles-mêmes, toutes merveilleuses qu'elles sont. Ajoutez à l'émotion qu'inspire le personnage d'Iphigénie, Pylade et son amitié, Oreste et ce dévouement mêlé de désespoir qui fait qu'il veut mourir au lieu de Pylade. Voilà ce qui fait le mérite de la tragédie d'Euripide et ce qui explique la renommée qu'elle a toujours conservée.

Iphigénie en Tauride fut, en effet, une des premières pièces imitées par les modernes. Vers l'an 1520, Ruccellaï, noble Florentin, dont le père avait épousé une sœur de Laurent de Médicis, fit un *Oreste* imité de l'*Iphigénie* d'Euripide. Ruccellaï, comme le comte Torelli, dont nous avons examiné la *Mérope*, et comme la plupart des poëtes du seizième siècle, mêlait le soin des affaires au goût des lettres : il fut ambassadeur à Venise, nonce du pape Léon X à la cour de François I[er], et enfin gouverneur du château Saint-Ange, ce qui était alors une des principales charges de l'État romain. Son *Oreste* est curieux, parce qu'il indique la manière dont les Italiens imitaient l'antiquité. L'antiquité, qui vient à peine d'être découverte et dont les monuments, partout cherchés, reparaissent partout, l'antiquité est pour les poëtes, pour les peintres, pour les sculpteurs du quinzième et du seizième siècle en Italie, comme une

seconde, et je dirais presque une plus belle nature dont ils s'inspirent avec enthousiasme. Rien de routinier ni de servile dans leurs études : l'imitation est encore une nouveauté, et elle en a le charme et la fraîcheur.

L'*Oreste* de Ruccellaï est fait pour être lu plutôt que pour être représenté. Il y a peu d'action; souvent même l'action s'arrête, et le poëte développe avec complaisance l'idée et le sentiment des personnages, sans s'inquiéter de l'effet de la scène. Ruccellaï surtout a singulièrement exagéré la prudence ou la lenteur que l'Iphigénie grecque met à reconnaître son frère. L'Iphigénie d'Euripide demande des signes qui lui fassent reconnaître Oreste : Oreste lui en donne quelques-uns sans les décrire. Il a raison, car Iphigénie n'a besoin que d'un mot pour les reconnaître. Ruccellaï n'a pas compris cette habileté dramatique, et son Oreste exprime et décrit longuement les preuves qu'il donne à Iphigénie. Ainsi, il rappelle les dernières paroles qu'Iphigénie lui adressa quand elle fut conduite à l'autel comme victime. Ces paroles sont un petit discours qui sent le philosophe stoïcien plutôt que la jeune fille qui regrette la vie, et Oreste fait preuve de mémoire en les récitant après tant d'années écoulées. Mais cette fidélité de mémoire ne convainc pas l'Iphigénie italienne; elle lui demande un autre signe : « Dites-moi comment est fait le palais de mon père[1]. » Alors Oreste commence une longue description du palais d'Agamemnon, description comme la pourrait faire un architecte

[1] *Teatro italiano,* publié par Maffei, t. I, p. 172.

et parfois même un décorateur. Iphigénie pourtant n'est pas encore contente : « Dites, ami, quelle est la peinture qui est au chevet du lit[1] ? » Ici une description élégante, ingénieuse, où les souvenirs, à la fois terribles et gracieux, de la famille d'Atrée se mêlent aux souvenirs de l'enfance d'Oreste et des soins que lui donnait Iphigénie. Ainsi, dans cette peinture, il y a d'abord le cygne de Léda, ses jeux, ses caresses ; Léda, étonnée, ravie, et attachant des guirlandes de fleurs au col de l'oiseau ; plus loin, dans une riante prairie, deux grands œufs, et de l'un venant de sortir à peine deux garçons, les bras entrelacés, les yeux doucement tournés l'un sur l'autre, beaux, charmants, semblables à deux lis qui naissent entre les fleurs ; dans l'autre œuf, deux filles montrant à peine encore hors de la coquille leurs petites têtes et leurs petits bras... « Ne vous souvient-il plus comment, le matin, quand vous me teniez dans vos bras, vous me montriez du doigt cette peinture, et vous m'en racontiez le sujet ? Vous me disiez que le cygne était Jupiter ; la femme, Léda ; les deux garçons qui se tenaient embrassés, Castor et Pollux ; les deux filles, Hélène et Clytemnestre. Et je me souviens qu'un jour, hélas ! j'égratignai avec mes ongles, dans ce tableau, la figure de Clytemnestre ; et, si vous ne m'aviez caché alors derrière l'autel qui est consacré à Jupiter, ma mère m'aurait durement frappé, tant elle était irritée[2]. » Ces détails sont ingénieux ; mais cette description de tableau arrête et suspend fort mal à propos la

[1] *Teatro italiano*, p. 173.

[2] *Ibid.*, p. 176.

reconnaissance du frère et de la sœur. La reconnaissance grecque est calme et lente ; elle a une sorte de gravité sacerdotale, qui ne messied pas dans l'austère prêtresse de Diane. La reconnaissance italienne a l'exactitude d'un livret de musée ou d'un inventaire.

Plus on étudie le théâtre des Grecs, plus on goûte ce calme dans l'action, qui fait aussi le mérite de leur sculpture et de leur peinture, et que les modernes comprennent si mal, soit qu'ils veuillent la corriger, comme a fait Guymond de La Touche ; soit qu'ils veuillent l'imiter et la reproduire, comme a fait Gœthe dans son *Iphigénie en Tauride.* Guymond de La Touche n'a pas la prétention de conserver l'œuvre antique : il substitue hardiment à un bas-relief de Phidias un bas-relief de Bouchardon ; il remplace le mouvement par l'agitation, la vie par la fièvre ; il est moderne. Gœthe, au contraire, veut faire de l'antique ; il veut imiter la simplicité et le calme de la tragédie grecque ; mais sa simplicité n'a pas la grâce de la nudité antique, elle est décharnée. Ce n'est point une statue, c'est un squelette. Son calme, non plus, n'est pas le calme antique et tel que l'inspire l'aspect d'un beau paysage grec : c'est le calme du salon ou plutôt du cabinet, car les personnages de l'*Iphigénie en Tauride* de Gœthe réfléchissent à perte de vue et sur toutes choses ; ce sont des penseurs et non plus des héros. L'*Iphigénie en Tauride* de Gœthe est, selon moi, un dialogue philosophique, comme ceux de Platon, plutôt qu'un drame ; et je ne sais même pas si, dans les dialogues de Platon, dans le *Banquet,* par exemple, il n'y a

pas plus d'action et de mouvement que dans la tragédie de Gœthe.

Dans Guymond de La Touche, qui veut rendre l'action plus vive et plus compliquée que ne l'a fait Euripide [1], la reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste est suspendue avec un art un peu trop visible, puisqu'elle ne se fait pas même au moment où Iphigénie remet à Pylade la lettre qu'il doit porter à Argos :

IPHIGÉNIE, *à Pylade.*

Partez, et me servez ainsi que je vous sers.
Voici l'écrit enfin que j'adresse à Mycène.
Du sort qui vous poursuit si vous domptez la haine,
Ne trompez point l'espoir qui peut m'être permis;
Qu'aux mains d'Électre il soit fidèlement remis.

PYLADE.

Qu'entends-je ! et quel rapport vous unit l'une à l'autre?

IPHIGÉNIE.

Laissez-moi mon secret; j'ai respecté le vôtre [2].

Ici la curiosité est soigneusement ménagée, parce que l'auteur a compris que la curiosité est un des ressorts fondamentaux des pièces fondées sur des reconnaissances. Gœthe, au contraire, semble s'être interdit à dessein l'emploi de la curiosité ; il a même supprimé la scène de la reconnaissance entre Oreste et Iphigénie, craignant sans doute que cette scène

[1] Guymond de la Touche n'a pas manqué de transporter dans sa tragédie le combat d'amitié d'Oreste et de Pylade, chacun voulant mourir pour son ami. Ce combat n'est pas dans Euripide; mais il appartient au théâtre grec. Voyez, dans les *Études sur les tragiques grecs*, de M. Patin, l'ingénieuse et savante analyse que l'auteur fait des fragments de l'*Iphigénie en Tauride* de Polyidès (t. III, p. 300).

[2] Acte III, scène 7.

ne fût trop vive. L'Oreste allemand ne cherche pas, comme l'Oreste grec, à cacher son nom : ingénu et fier, il se hâte de se nommer : « Je ne puis souffrir, dit-il à Iphigénie, que ta grande âme soit trompée par un mensonge. Qu'un étranger, accoutumé à l'artifice, cherche à tromper un autre étranger ; mais, entre nous, que la vérité règne. Je suis Oreste[1]. » Voilà une noble franchise, mais peu dramatique, car elle n'est pas amenée par les questions d'Iphigénie, et elle n'amène non plus aucun aveu de sa part. Iphigénie, pour se faire reconnaître par son frère, attend qu'Oreste retombe en ses fureurs, et c'est à ce moment qu'elle lui dit : « Je suis Iphigénie. » Mais ce mot, qu'elle a gardé comme une formule sacramentelle destinée à chasser le démon qui possède Oreste[2], ne produit ni la guérison qu'en attend Iphigénie, ni l'émotion que doit en attendre le spectateur. Oreste ne veut pas reconnaître sa sœur, et, comme elle cherche à l'embrasser, il la repousse avec ces paroles singulières : « Belle nymphe, je ne me fie pas à toi ni à tes caresses. Diane veut des ministres austères et venge son sanctuaire profané. Éloigne ta main de mon cœur ; et, si tu veux sauver un jeune homme, l'aimer et lui offrir le bonheur, tourne ton affection du côté de mon ami : il en est plus digne que moi[3]. » Méprise bizarre et qui touche

[1] *Iphigénie en Tauride*, acte III, scène 1.

[2] « Ah ! si le sang maternel que tu as répandu évoque les dieux des enfers par de sourds gémissements, la parole de bénédiction d'une sœur innocente ne doit-elle pas appeler sur toi le secours des dieux protecteurs de l'Olympe ? »

(Acte III, scène 1.)

[3] Acte III, scène 1.

au comique. Je conçois, dans Euripide, la timidité et les scrupules d'Iphigénie, quand Oreste, qui ne s'est pas encore fait reconnaître, veut l'embrasser comme sa sœur · je reconnais, à ce signe, la réserve des femmes de l'antiquité et la prudence grecque. Oreste, en effet, peut vouloir tromper la prêtresse en se disant son frère : c'est une ruse peut-être pour échapper à la mort. Mais que peut craindre l'Oreste allemand, qui a déjà révélé son nom ? pourquoi n'en croit-il pas sa sœur, et pourquoi surtout soupçonner la vertu de la prêtresse ?

Cette scène de la reconnaissance entre le frère et la sœur, telle que Gœthe l'a faite, froide, décousue, n'excitant ni curiosité ni pitié, est évidemment l'effet d'un système : elle tient à cette horreur de l'action que le poëte allemand manifeste dans tout son drame. Il a voulu être simple ; mais, au lieu d'être simple, il a été vide, et ce vide qu'il a fait de propos délibéré, il l'a rempli par la réflexion et par la rêverie allemandes. Il n'y a pas un de ses personnages qui sente et qui parle comme un Grec : ils sont tous Allemands et modernes, ils sortent tous des universités, ils ont tous lu *Werther*. L'Iphigénie d'Euripide pleure son beau pays de Grèce ; elle chante avec le chœur les belles eaux de l'Eurotas aux verts roseaux, ou bien encore elle demande aux dieux des songes qui lui rendent l'image de sa patrie, de la maison paternelle, et les chants qui charmaient son enfance. Voilà les soucis de l'Iphigénie grecque : ils sont naturels et touchants. Les soucis de l'Iphigénie allemande sont d'une autre sorte. Elle se plaint, de quoi ? de son exil ? de sa solitude ? non :

elle se plaint du sort des femmes, elle réclame contre leur asservissement : « Je ne juge point, dit-elle, les décrets des dieux ; mais l'état des femmes est bien digne de pitié. Dans l'intérieur et à la guerre, l'homme commande ; hors de son pays, il sait pourvoir à ses besoins. C'est lui qui a le plaisir de la possession, c'est lui que couronne la victoire, c'est à lui qu'une mort pleine d'honneur est réservée. Mais la femme, que son bonheur est peu de chose ! Obéir à un époux farouche est pour elle un devoir, et même une consolation[1]. » Saintes et austères lois du gynécée antique, avez-vous jamais souffert pareilles pensées et pareilles paroles ! Jamais femme ou fille des héros de la Grèce a-t-elle pensé ou parlé ainsi ! Iphigénie, Antigone, Polyxène pleurent de mourir sans époux et sans enfants ; mais elles ne pleurent pas de l'idée d'obéir à un époux. Elles regrettent les joies de l'hymen et de la maternité ; elles ne regrettent pas leur indépendance. Ce chagrin-là est celui des femmes qui n'en ont pas d'autres.

Oreste, dans Gœthe, n'est pas plus Grec qu'Iphigénie. L'Oreste d'Euripide, faisant ses adieux à Pylade, l'appelle son compagnon de chasse et celui qui a porté constamment le fardeau de ses douleurs. La chasse pendant la jeunesse, le malheur dès qu'il a touché aux rivages d'Argos, et tout cela partagé avec Pylade, son ami, voilà toute la vie de l'Oreste grec, voilà ses souvenirs à ses derniers moments. L'Oreste allemand a eu d'autres plaisirs de jeunesse,

[1] *Iphigénie en Tauride*, acte I, scène I.

et, par exemple, la rêverie, le soir, au bord de la mer, « lorsque les vagues, dit-il, venaient se jouer à nos pieds, et que le monde si grand, si vaste, se déployait à nos regards. Souvent alors un de nous tirait son épée avec feu, et les belles actions à venir sortaient, autour de nous, du sein de la nuit, innombrables comme les étoiles[1]. » Ces promenades rêveuses au bord de la mer, ces caprices d'enthousiasme qui se bornent à tirer l'épée et à évoquer les belles actions de l'avenir, cette fantasmagorie mélancolique n'a rien qui se sente de la Grèce, de la vigoureuse et robuste éducation des héros de la Fable ou de l'Histoire.

Il est curieux de voir comment, au souffle du génie allemand, tout ce qui, dans la tragédie grecque, est une action, une forme, une peinture, quelque chose enfin qui saisit la pensée et les regards, s'évanouit en méditations confuses. Les Furies d'Eschyle ne sont plus qu'un vertige[2], ou, si elles osent encore se montrer aux regards effrayés d'Oreste, elles prennent l'allure des démons du moyen âge ou des sorcières de *Faust*[3]. Tout est transformé : la démence d'Oreste n'est plus elle-même qu'une sorte de pieuse vision de la béatitude éternelle; et ce n'est plus dans les enfers qu'il se voit descendu, c'est dans un élysée fort contraire à toutes les traditions de la Fable, car Atrée s'y entretient familièrement avec Thyeste, leurs enfants se jouent en riant au-

[1] Acte II, scène 1.

[2] Acte II, scène 1.

[3] « Ils n'osent, les téméraires, porter leurs pieds d'airain sur le sol de ce bois sacré. Cependant j'entends çà et là dans l'éloignement leurs hideux éclats de rire. » (Acte III, scène 1.)

tour d'eux. « N'y a-t-il plus ici d'inimitié entre vous? La vengeance s'est-elle éteinte avec la lumière du soleil? S'il en est ainsi, je suis aussi le bienvenu, et je ne crains pas de me mêler à votre cortége solennel. Salut, mes pères! je suis Oreste, le dernier homme de votre race. Ce que vous avez semé, il l'a recueilli : il est descendu aux sombres bords, chargé de malédictions. Tout fardeau cependant se supporte plus facilement ici : recevez-moi, oh! recevez-moi parmi vous! — Je t'honore, Atrée, et toi aussi, Thyeste; nous sommes ici tous exempts de haine. — Montrez-moi mon père, que mes yeux ne virent qu'une fois dans la vie. — Est-ce toi, mon père? quoi! tu te promènes sans défiance avec ma mère! Clytemnestre ose te prendre la main! Eh bien, Oreste aussi osera s'avancer près d'elle et lui dire : Regarde ton fils[1]. »

Cet enfer pacifique et benin ne s'accorde guère avec l'enfer d'Oreste, tel, du moins, que nous le connaissons, tel que le montrait Guymond de La Touche, lorsque son Oreste réclamait contre Pylade le droit qu'il avait de mourir, et que, se faisant un titre de son crime, de son malheur, de son égarement, il s'écriait :

Dis-moi, qui de nous deux doit en ces lieux périr?
. . . .
L'horreur de tes forfaits, ta rage et tes remords
T'ont-ils ici conduit à travers mille morts?
Parricide vengeur du meurtre de ton père,
Ton bras dégoutte-t-il du meurtre de ta mère?

[1] *Iphigénie en Tauride*, acte III, scène 1.

Vois-tu des traits de sang et des spectres dans l'air
Au jour que font éclore et la foudre et l'éclair?
Vois-tu fuir devant toi la terre épouvantée,
Marcher à tes côtés ta mère ensanglantée?
Vois-tu d'affreux serpents de son front s'élancer,
Et de leurs longs replis te ceindre et te presser [1]?

Je n'ai pas encore indiqué toutes les métamorphoses que Gœthe a fait subir aux personnages de la tragédie grecque, puisque je n'ai pas parlé de Thoas, devenu, au lieu d'un de ces tyrans de tragédie qu'on trompe ou même qu'on assassine en sûreté de conscience, un roi philosophe qu'Iphigénie, au dernier moment, répugne à tromper et même à abandonner. En vain Pylade la presse de partir et d'enlever la statue de la déesse : Iphigénie hésite, elle a des scrupules. « Trop de scrupules, dit Pylade, est un orgueil caché.

IPHIGÉNIE.

« Je n'examine pas; je sens.

PYLADE.

« Si tu te sens bien, tu ne peux manquer de t'estimer.

IPHIGÉNIE.

« Oui, mais le cœur n'est content de lui que quand il est sans aucune tache.

PYLADE.

« Sans doute, c'est ainsi que tu t'es conservée dans le temple; mais ailleurs la vie nous apprend à être indulgents envers nous-mêmes comme envers les autres; tu l'apprendras aussi toi-même [2]. »

[1] Acte III, scène 5.

[2] *Iphigénie en Tauride*, acte IV, scène 4.

Cette distinction de Pylade entre la morale étroite du temple et la morale plus complaisante du monde, finit par toucher Iphigénie, et elle se décide à écouter cet habile casuiste. Mais, comme Gœthe ne veut pas qu'il y ait un seul mauvais sentiment ou une seule mauvaise action dans sa tragédie, Iphigénie bientôt, se ravisant, va trouver le roi Thoas, et, dans un entretien à la fois sentimental et philosophique, lui révèle le projet qu'elle avait formé de fuir avec son frère et d'emporter la statue de la déesse. Thoas d'abord s'irrite; mais la colère, dans l'âme d'un roi philosophe, ne lutte pas longtemps contre la clémence, et Thoas accorde à Iphigénie et à son frère la permission de partir. Pourtant Iphigénie sent, dans la manière même dont Thoas lui dit de partir, qu'il a quelque chagrin ou quelque rancune de son départ : « Non, que ce ne soit pas ainsi que je parte, ô mon roi! lui dit-elle. Je ne te quitterai pas mécontent et sans recevoir ta bénédiction. Ne nous bannis point. Qu'un droit d'hospitalité amicale règne entre nous : alors, nous ne serons point séparés pour toujours... Adieu! donne-moi ta main droite comme gage de notre ancienne amitié.

THOAS.

« Adieu [1]! »

Et c'est ainsi qu'ils se quittent, tous heureux et contents les uns des autres.

Il est une dernière remarque que je dois faire. Que devient, dans la pièce de Gœthe, cet amour

[1] Scène dernière.

fraternel si bien exprimé par Euripide, et qui tempère heureusement l'horreur attachée naturellement au personnage d'Oreste? Cet amour fraternel disparaît au milieu des méditations et des rêveries du frère et de la sœur, ou plutôt il se confond avec les autres vertus que Gœthe a données à ses personnages. Euripide avait fait d'Oreste un personnage intéressant, quoique criminel, et de sa reconnaissance avec Iphigénie une scène calme et solennelle, quoique pathétique. Gœthe a outré et défiguré les deux pensées d'Euripide. D'une part, son Oreste, quoiqu'il ait eu le malheur de tuer sa mère, est une sorte de Grandisson qui a toutes les vertus et qui surtout parle de toutes les vertus en véritable philosophe. Voilà l'excès dans le personnage. D'un autre côté, le calme tragique du poëte grec est devenu, dans le poëte allemand, une immobilité systématique qui détruit l'intérêt et arrête l'émotion. A la vie active qui doit être essentiellement celle du drame, Gœthe, dans son *Iphigénie en Tauride*, a substitué la vie contemplative.

XXVI.

SUITE DE L'AMOUR FRATERNEL. — JEANIE DEANS, OU LA SOEUR DANS *la Prison d'Édimbourg* DE WALTER SCOTT.

Je ne puis pas dissimuler l'embarras que j'éprouve quand je veux chercher dans les drames et dans les romans modernes des types d'affection filiale ou fraternelle que je puisse opposer aux types de la poésie ancienne. Les types anciens ont une grandeur et une simplicité singulières; les sentiments qu'ils représentent ne sont mêlés d'aucune passion étrangère : Antigone est la plus pieuse des filles, Électre la plus tendre et la plus dévouée des sœurs. Ce qui ajoute à la grandeur des types anciens, c'est qu'ils procèdent tous de la tradition. Oreste, Iphigénie, Électre, Antigone ne sont pas des personnages de fantaisie inventés pour représenter certains sentiments de l'âme humaine : la poésie les a reçus de l'histoire. Ils ont vécu; ils ont ressenti, à travers les maux que leur a réservés la colère mystérieuse des dieux, les affections de l'humanité, et c'est par ces grandes et douces affections qu'ils se sont sentis soutenus et consolés. Aux dieux qui les poursuivent, Oreste et Œdipe opposent, l'un sa sœur, l'autre sa fille. La piété filiale et la tendresse fraternelle balancent les caprices de la divinité, et gran-

dissent dans cette lutte de la terre contre les cieux.

Les personnages qui, dans la littérature moderne, représentent ces saintes affections de l'humanité, ne relèvent point de la tradition : leur caractère et leurs sentiments sont de pures fictions. Il en est de même de leurs malheurs. Ils n'ont pas l'avantage qu'ont les personnages traditionnels de recueillir en quelque sorte les sentiments de plusieurs générations, et de devenir plus expressifs à mesure qu'ils deviennent plus anciens. Ils n'ont pas d'autres sentiments que ceux qu'ils ont reçus du romancier, et ils restent tels qu'ils ont été créés pour la première fois : ils ne croissent pas avec le temps. Pour les grandir à sa manière, le romancier leur prête volontiers des passions étrangères au sentiment principal qu'ils représentent. Il n'en fait pas seulement des fils et des frères, des filles et des sœurs : il en fait des amoureux. L'amour, dans la littérature moderne et même dans la littérature contemporaine, qui imite souvent ce qu'elle critique, l'amour tient la première place. Les anciens sont pères, époux, fils, citoyens; ils sont enfin tout ce qu'est l'homme ici-bas. Les modernes, à en croire les poëtes et les romanciers, ne sont qu'amants; et, des quatre parts de la vie humaine, l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse, il n'y en a qu'une, la jeunesse, que la littérature semble s'être consacrée à peindre.

L'âge que le romancier donne à ses personnages principaux, les passions qu'il leur attribue, et, le dirai-je aussi, l'âge même qu'ont la plupart de ceux qui se mettent à écrire des romans, tout cela empêche que les affections qui font la force et la joie

de la famille ne soient représentées d'une manière grande et ferme dans les romans modernes. En effet, le respect de ces affections ne s'apprend que tard. Il vient, je le sais bien, un jour où les amants sont du parti des maris, où les fils sont du parti des pères; mais les romans, en général, s'arrangent pour finir avant ce jour-là : ils mènent le héros à la famille, mais ils le quittent sur le seuil.

J'ai exposé l'embarras que j'éprouve quand je veux comparer les personnages modernes aux personnages anciens. Essayons cependant de trouver dans les romans modernes quelques esquisses que je puisse mettre à côté des grandes figures de l'antiquité. Je choisis, entre toutes, comme une des belles et des plus pures que je puisse citer, le personnage de Jeanie Deans, dans le roman de Walter Scott, intitulé *la Prison d'Édimbourg*.

Dans les romans de Walter Scott, l'amour ne tient pas la première place; il est quelquefois le sujet du récit, mais il n'en fait point l'intérêt principal. Ce sont d'autres affections qui sont en jeu. Les sentiments de père et de fils, de mère et de femme, de frère et de sœur, de citoyen et d'étranger, de vainqueur et de vaincu, les mœurs générales de l'humanité et les mœurs particulières d'une époque, voilà ce que représente Walter Scott, au lieu de peindre les vicissitudes infinies d'une seule passion. Les femmes le lui ont reproché; et, comme elles sont en général disposées à préférer les émotions de l'amour aux émotions de l'histoire, elles n'ont goûté qu'à moitié une peinture de la vie humaine, où leur sentiment de prédilection n'avait pas la première place.

Les romans de Walter Scott ne cherchent l'idéal ni dans l'amour ni dans les autres sentiments : ils cherchent la vraisemblance. L'auteur ne s'inquiète pas de peindre les sentiments de l'homme plus beaux ou plus laids, plus grands ou plus petits qu'ils ne sont ; il ne crée ni héros ni monstres : il crée des hommes. Le procédé ordinaire des romans est de mettre l'idéal dans le cadre de la vie commune, et c'est par là que les romans nous séduisent. Ils embellissent nos sentiments sans les dénaturer ; ils nous font croire que la vie héroïque, avec ses belles passions et ses grandes aventures, est à la portée de tout le monde. Je dirai plus tard ce que je pense des bons et des mauvais effets de cette illusion romanesque ; ici je veux seulement remarquer que le procédé des romans de Walter Scott est tout différent. Il ne mêle pas l'idéal à la vie commune, mais il y mêle l'histoire, et c'est par là qu'il relève cette vie commune qui fait le fond de ses romans. Il ne sort pas des bornes de la vraisemblance ; mais il échappe à la vraisemblance banale et vulgaire, en prenant la vraisemblance dans les hommes et dans les choses qui sont dignes du souvenir de l'histoire.

Aimant la vraisemblance et se souciant peu de l'idéal, Walter Scott cependant n'est pas un romancier qui peigne l'homme en mal : il ne croit pas que le laid soit le vrai. Je dois dire, au contraire, qu'une des qualités principales du génie de Walter Scott, et celle qui me le fait le plus aimer, c'est le don particulier qu'il a de voir, dans les divers caractères qu'il met en scène, le bon côté de la nature humaine, et de le faire ressortir. Il y a des romanciers qui, se

piquant de peindre le peuple, le peignent dans sa grossièreté, dans sa laideur, dans ses plaisirs brutaux, dans son langage ignoble, jetant à peine çà et là, dans ces âmes dégradées, quelque instinct confus du bien. Voilà le peuple qu'ils présentent aux oisifs de la bonne compagnie pour piquer leur curiosité, montrant toujours le haillon plutôt que le vêtement, le garni banal qui change d'hôtes chaque nuit plutôt que la chaumière qui a vu naître et mourir les générations de la même famille; la misère paresseuse plutôt que la pauvreté laborieuse; ce qui inspire l'horreur et le dégoût plutôt que ce qui excite la pitié. Walter Scott ne craint pas de montrer les haillons du peuple, et même de parler son argot. Il y a dans ses romans des mendiants, des bohémiens, des contrebandiers; mais il cherche, derrière les haillons et à travers l'argot, le sentiment élevé, le mot noble et touchant qui appartient à tous les hommes, quel que soit leur rang, mais qu'ils ne trouvent qu'au moment où leur âme s'élève au niveau de l'action ou de l'événement. Il ne met pas en scène ses mendiants et ses contrebandiers pour le triste plaisir de nous familiariser avec les habitudes de la taverne et le jargon de la Bohême; il a une meilleure pensée : il les fait entrer dans l'action tels qu'ils sont tous les jours, grossiers, rudes; mais, quand vient l'émotion vive et forte, voyez comme ils dépouillent la grossièreté de leur métier et de leur vie pour prendre aussitôt la dignité de la nature humaine! Walter Scott, assurément, n'est pas un écrivain de parti : il ne veut pas élever les petits et rabaisser les grands; mais il connaît le cœur de

l'homme, il le respecte partout où il bat, sous la guenille du pauvre comme sous le manteau royal, et il rend au peuple la majesté qui appartient à toute âme émue par un bon sentiment.

Les bons sentiments que Dieu envoie à l'homme ne profitent pas seulement à son âme, qu'ils épurent ou qu'ils élèvent ; ils profitent aussi à ses manières, à ses gestes, à son attitude, à son langage ; ils le transfigurent. Ce sont ces transfigurations fugitives que le poëte et le romancier, que le peintre et le sculpteur, s'ils aiment l'homme et s'ils le respectent, s'ils croient que son âme et son corps sont faits à l'effigie de Dieu [1], doivent saisir au passage, afin de s'en servir comme d'idéal, les uns pour représenter la beauté morale, les autres pour représenter la beauté physique. Mais, pour saisir ces divins moments du corps et de l'âme humaine, il faut un œil qui cherche le beau et qui sache le voir.

Walter Scott a, au suprême degré, cette clairvoyance bienveillante, cette intuition du beau et du bon à travers les ténèbres de l'âme humaine, à travers l'inégalité des conditions sociales ; et c'est là ce qui, à mes yeux, fait le charme et le mérite moral de ses romans. J'en prendrai deux courts exemples, l'un dans *Kenilworth*, l'autre dans *l'Antiquaire*; l'un qui témoigne du soin que met Walter Scott à discer-

[1] Quand on demandait au peintre Léopold Robert comment il avait fait pour découvrir la beauté suprême dans les plus triviales créatures : « Je me suis souvenu, répondit-il, de mon catéchisme. *Dieu a fait l'homme à son image*, et, pour l'artiste qui en est convaincu, la vie n'offre rien de petit. » (Léopold Robert, *Correspondance inédite*, par M. Feuillet de Conches, *Revue des Deux Mondes*, octobre 1848.)

ner les bons sentiments, même dans ses personnages les plus odieux ; l'autre qui montre combien, dans certains moments, la dignité est naturelle aux hommes les plus vulgaires.

Tony Foster, le portier du château de Kenilworth, est avare, dur et prêt à tout faire pour qui le paye. Il n'y a dans cette âme brutale et cupide qu'un seul bon sentiment, que Walter Scott met curieusement en relief : Tony Foster ne veut pas que sa fille prenne part à ses méchantes actions. Il consent à se damner lui-même, pourvu que cela lui rapporte quelque chose ; mais il craint pour l'âme de sa fille l'enfer qu'il ne craint pas pour lui-même, et il s'arrange volontiers de l'idée qu'il sera puni dans l'autre monde, à condition que dans celui-ci sa Jenny sera riche, heureuse et honnête ; il n'a de conscience, enfin, que dans sa fille. En faisant ressortir, comme il le fait, le seul bon sentiment de Tony Foster, Walter Scott ne prétend pas nous le faire aimer. Il n'est pas de l'école des romanciers qui prêtent au crime je ne sais quelle grandeur insolente ou quel charme corrupteur ; il ne fait pas de ses scélérats des héros : Walter Scott veut seulement nous faire supporter Tony Foster, ou plutôt il veut montrer et honorer même en cette âme dégradée les bons instincts de la nature humaine. Il ne fait pas, du bon sentiment qui s'est conservé par hasard dans l'âme des méchants, un argument contre la vertu : il en fait un trait de caractère qui concourt à l'effet moral du roman.

Dans *l'Antiquaire*, Édie, le vieux mendiant, n'est pas un personnage vicieux et méchant comme Tony

Foster : aussi n'est-ce pas l'impérissable honnêteté du cœur humain que Walter Scott glorifie en lui, mais c'en est l'impérissable noblesse. Nulle part le talent qu'a Walter Scott de faire intervenir heureusement les personnages tirés du peuple, de les ennoblir sans les déguiser, et d'établir l'égalité entre eux et leurs supérieurs, non pas une égalité factice et prétentieuse, mais naturelle et vraie, par conséquent fugitive et courte, car l'égalité sur la terre n'a que des moments ; — nulle part ce talent n'est plus visible que dans la scène où le vieux mendiant Édie Ochiltrée vient au secours de sir Arthur Wardour et de sa fille, égarée sur les sables de Knockwinnock pendant une marée d'automne. « Ma fille, criait sir Arthur Wardour désespéré, te voir périr d'une pareille mort !... — Brave homme, disait-il au mendiant, sauvez-nous, sauvez-la ! je vous ferai riche, je vous donnerai une ferme... — Nos fortunes seront bientôt égales, dit le mendiant en jetant un regard sur les flots conjurés ; elles le sont déjà, car je n'ai pas un pouce de terre, et vous donneriez toute votre baronnie pour la plus petite pointe de rocher qui resterait à sec pendant douze heures [1]. »

D'où vient à Édie cette soudaine élévation de langage qui ne nous étonne et ne nous choque point ? Elle lui vient d'une vive et forte émotion. Il n'y a qu'une heure encore, Édie n'était qu'un mendiant, ayant le langage du cabaret et l'argot des vagabonds ; maintenant il est grave et éloquent, il est l'homme d'une belle et triste émotion, celle du dévouement,

[1] *L'Antiquaire,* chap. VII, traduct. Defauconpret.

qui ne peut plus que consoler ceux qu'il aurait voulu sauver.

Le personnage de Jeanie Deans, que je veux étudier comme le type le plus parfait de la piété fraternelle dans la littérature moderne, ce personnage a tous les caractères que je viens de remarquer dans les créations du génie de Walter Scott : il est tiré du peuple, et il est noble; il est simple, et il est grand; il est bon surtout, et d'une bonté qui n'a rien de factice et de romanesque.

Fille d'un nourrisseur de bestiaux, à Saint-Léonard Craigs, près d'Édimbourg, Jeanie Deans avait une sœur plus jeune, plus jolie et plus frivole qu'elle. Cette sœur, Euphémie Deans, s'est laissé séduire par un jeune homme qui vit avec des contrebandiers, quoiqu'il soit d'une bonne famille du Northumberland; mais la vie de désordre et d'aventures l'a entraîné. Il a vu Euphémie Deans, il s'en est fait aimer. La pauvre fille est devenue mère; son enfant lui a été enlevé au moment même de sa naissance, et, comme la loi écossaise punit de mort toute femme qui a caché sa grossesse et dont l'enfant a disparu, Euphémie Deans est traduite en justice. Elle sera condamnée, à moins qu'un témoin ne déclare qu'elle lui a confié sa grossesse. Euphémie Deans a caché sa honte à sa sœur, et cependant sa sœur est citée en témoignage, et, si elle consent à dire qu'Euphémie lui a révélé son secret, celle-ci sera acquittée. L'avocat d'Euphémie, l'auditoire tout entier, qui plaint l'accusée, Euphémie elle-même qui, toute malheureuse et toute déshonorée qu'elle est, se rattache à l'espoir de vivre, tout le monde enfin espère

que Jeanie Deans consentira à mentir pour sauver sa sœur. Mais Jeanie Deans est une fille pieuse et ferme, qui croit à la sainteté du serment, et, comme elle a juré sur l'Évangile de dire la vérité, elle dit la vérité, bien que cette vérité doive être l'arrêt de mort de sa sœur; non qu'elle ne l'aime tendrement, non qu'elle ne soit prête à donner sa vie pour elle : mais elle ne peut pas violer le serment qu'elle a prêté.

Comme cette scène de cour d'assises devient grande et solennelle! comme les moindres détails excitent l'émotion! Selon l'usage des tribunaux écossais, c'est l'avocat qui interroge le témoin.

« Fairbrother (l'avocat d'Euphémie), qui ne manquait ni de pratique ni d'intelligence, vit la nécessité de donner à Jeanie le temps de retrouver toute sa présence d'esprit. Il avait quelque soupçon qu'elle venait rendre un faux témoignage pour sauver la vie de sa sœur. — Mais, après tout, pensait-il, c'est son affaire; la mienne est de lui donner le temps de se remettre de son agitation, afin qu'elle puisse répondre catégoriquement aux questions que je suis obligé de lui faire.

« En conséquence, il commença son interrogatoire par quelques questions insignifiantes qui ne pouvaient causer ni embarras ni émotion :

« Êtes-vous sœur de la prisonnière?

« — Oui, monsieur.

« — Sœur germaine?

« — Non, monsieur : nous sommes de différentes mères.

« — Vous êtes plus âgée que votre sœur?

« — Oui, monsieur, etc., etc. »

« Après ces questions préliminaires et quelques autres qui n'étaient pas plus importantes, l'avocat, jugeant qu'elle devait être alors suffisamment familiarisée avec sa situation, lui demanda si, dans les derniers temps du séjour d'Effie chez mistress Saddletree, elle ne s'était pas aperçue d'une altération dans la santé de sa sœur.

« Oui, monsieur, répondit Jeanie.

« — Et elle vous en a sans doute dit la cause? continua l'avocat d'un ton d'aisance qui semblait la conduire à la réponse qu'elle devait faire.

« — Je suis fâché d'interrompre mon confrère, « dit l'avocat de la couronne en se levant; mais je « demande à la cour si cette question peut être faite « de cette manière?

« — S'il faut discuter ce point, dit le président, je « vais faire retirer le témoin.

. . . .

« — Il n'est pas nécessaire, milord, répondit Fair- « brother, de faire perdre le temps de la cour. Puis- « que l'avocat du roi croit devoir critiquer la forme « de ma dernière question, je vais la mettre en d'au- « tres termes. Dites-moi, miss Deans, avez-vous fait « quelques questions à votre sœur quand vous vous « êtes aperçue de son état de souffrance! Prenez « courage!... Eh bien?

« — Je lui ai demandé ce qu'elle avait.

« — Fort bien! Calmez-vous, prenez le temps de « répondre... Et que vous a-t-elle répondu? »

« Jeanie garda le silence, et son visage se couvrit d'une pâleur mortelle. — Ce n'est pas qu'elle balan-

çat sur la réponse qu'elle avait à faire : l'idée d'un parjure ne pouvait entrer dans son esprit; mais il était bien naturel qu'elle hésitât à anéantir la dernière espérance de sa sœur.

« Prenez courage, reprit Fairbrother. Je vous de-« mande ce qu'elle vous a répondu.

« — Rien ! » répondit Jeanie d'une voix presque éteinte, mais qui fut entendue dans toutes les parties de la salle d'audience, tant il régnait un profond silence pendant l'intervalle qui s'était écoulé entre la question que l'avocat avait faite et la réponse qu'il avait reçue.

« Fairbrother changea de visage; mais il ne perdit pas cette présence d'esprit qui est souvent aussi utile dans une affaire litigieuse que dans une bataille « Rien, reprit-il, sans doute, lorsque vous l'inter « rogeâtes pour la première fois; mais ensuite, elle « vous confia sa situation? »

« Il fit encore cette question d'un ton propre à lui faire comprendre toute l'importance de sa réponse, si elle ne l'avait déjà bien comprise. Mais la glace était rompue; Jeanie hésita moins que la première fois, et répondit assez promptement : « Hélas ! mon-« sieur, jamais elle ne m'en a dit un seul mot. »

« Un profond gémissement rompit le silence qui régnait encore dans l'assemblée : c'était le malheureux père qui, en dépit de sa fermeté, ne put résister au coup qui faisait évanouir le peu d'espérance qu'il conservait encore malgré lui, et il tomba sans connaissance sur le plancher, aux pieds de sa fille épouvantée. [1]»

[1] *La Prison d'Édimbourg,* chap. XXXIII, traduct. Defauconpret.

A quoi tient l'intérêt de cette scène de cour d'assises? à la grandeur morale du caractère de Jeanie, bien plus qu'au péril de l'accusée. La lutte qui se passe dans sa conscience, entre le respect de la vérité et les plus chères affections de la famille, nous émeut plus que l'aspect de cette jeune femme qui dispute sa tête au bourreau. Effie est, si je puis parler ainsi, l'événement de la scène; mais c'est Jeanie qui en est l'héroïne. Et ne croyez pas qu'il en coûte peu à Jeanie pour garder ce scrupuleux respect de la vérité : son cœur saigne en pensant à sa pauvre sœur, à son père, en pensant aussi à son fiancé Rutler, qui doit être ministre du saint Évangile, et qui certes n'épousera pas la sœur d'une condamnée. Voilà les pensées qui, au moment d'ouvrir la bouche pour anéantir d'un mot le reste d'espoir que conservent sa sœur et son père, voilà les pensées qui répandent sur son visage une pâleur mortelle. Mais quoi! elle a lu dans la Bible : « Tu ne prendras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain,... tu t'éloigneras de toute parole fausse [1]; » et dans l'Évangile : « Que votre parole soit : oui, oui! non, non [2]! » Voilà la règle inflexible et sacrée à laquelle elle immole plus que sa vie en témoignant contre sa propre sœur. L'austère puritaine ne connaît pas les capitulations de conscience. En vain on murmure autour d'elle qu'il y a un moyen de sauver sa sœur : ce moyen, qui s'appelle le mensonge, n'existe pas pour Jeanie. Les martyrs, quand on leur demandait s'ils adoraient Jésus-Christ, répondaient *oui*, parce

[1] *Exode*, xx, 7; xxiii, 7.

[2] Saint Mathieu, v. 37.

que c'était oui ; s'ils adoraient les dieux, *non*, parce que c'était non, sans songer, non plus que Jeanie, qu'ils avaient un moyen de sauver leur vie, et alors leur sang coulait sous le fer des bourreaux. Ici, quand Jeanie répond *non*, parce que c'est non, ce n'est point son sang qui va couler ; mais le martyre n'est pas moins douloureux : il y a des souffrances de l'âme qui valent toutes les tortures du corps ; il y a tel martyr que je plains moins dans son supplice de l'amphithéâtre que dans les adieux qu'il fait à sa famille. Seulement, pour que je plaigne beaucoup le martyr, il faut que je sache qu'il aime beaucoup et que l'amour de Dieu n'a pas fermé son âme aux affections de la terre. Or, je n'en puis pas douter pour Jeanie : elle aime sa sœur *moins que Dieu et que la vérité* [1], mais elle l'aime plus que sa propre vie. Aussi, dès qu'elle apprend que le roi peut faire grâce aux condamnés à mort, elle est décidée à aller à Londres demander la grâce de sa sœur. Ne lui parlez ni de la longueur ni des dangers de la route, ni de la peine qu'elle aura à aborder le roi : pour sauver sa sœur, elle est résolue et résignée à tout, sauf à faire le mal. Elle a pu la sauver d'une manière qui semblait aisée à bien des consciences : elle ne l'a pas voulu. Elle espère maintenant la sauver d'une manière qui semble impossible à tout le monde, excepté à cette fermeté d'âme qui ne trouve d'impossible que le mensonge. Jeanie aura, pour sauver sa sœur, la même énergie de conscience qu'elle a eue pour respecter la vérité ; et l'accomplissement

[1] *Polyeucte.*

du premier devoir, tout cruel qu'il était, me répond de l'accomplissement du second, tout pénible qu'il est.

Elle part donc à pied, et arrive à Londres. Dans les romans ordinaires, quand un paysan ou un soldat veut parler aux rois, rien de si facile : il semble qu'il suffit de frapper à la porte; les rois eux-mêmes viennent ouvrir, et la conversation s'engage entre le monarque et le paysan. Le monde de Walter Scott est plus vrai. L'auteur sait la distance infinie qui sépare les grands des petits; il sait que l'accès auprès des princes est difficile : il ménage donc habilement les intermédiaires entre la reine Caroline, femme de Georges II, et la pauvre Jeanie Deans. — Jeanie parvient à intéresser à sa cause le duc d'Argyle, qui présente sa protégée à la reine dans une audience secrète qu'il a obtenue à Richmond. Le duc d'Argyle est en ce moment dans l'opposition. Mais la reine Caroline, en femme habile et qui connaît les vicissitudes du gouvernement parlementaire, a soin de ménager toujours l'opposition en arrière des ministres. Elle consent donc à recevoir le duc d'Argyle et sa protégée. Jeanie ne sait pas qu'elle va se trouver devant la reine, et le duc, pour toute instruction, lui a dit de raconter simplement, comme elle l'a raconté à lui-même, l'aventure de sa sœur et le voyage qu'elle a fait à pied depuis Édimbourg jusqu'à Londres. Le duc, en effet, compte sur la simplicité même de ce récit pour exciter l'intérêt de la reine. Il a raison : venir à pied d'Édimbourg à Londres, cela qui paraît simple à un paysan, doit surprendre et intéresser une reine. Pour émou-

voir les grands, il faut souvent commencer par les étonner.

Après quelques mots au duc d'Argyle, la reine, s'adressant à Jeanie, lui demanda comment elle était venue d'Écosse.

« A pied, pour la plupart du temps, madame.

« — Quoi ! vous avez fait à pied cette longue « route? Combien de chemin pouvez-vous faire par « jour?

« — Vingt-cinq milles et un *bittock*, madame.

« — Un quoi? dit la reine en regardant le duc « d'Argyle.

« — Et environ cinq milles de plus, répondit le « duc. C'est une expression du pays.

« — Je croyais être bonne marcheuse, dit la reine; « mais voilà qui me fait honte.

« — Puissiez-vous, madame, dit Jeanie, n'avoir « jamais le cœur assez déchiré pour vous empêcher « de sentir la fatigue de vos jambes!... Mais je n'ai « pas fait toute la route à pied : j'ai quelquefois « trouvé une place dans un chariot, j'ai eu la ren- « contre d'un cheval à Ferry-Bridge...

« — Malgré tout cela, reprit la reine, vous avez « dû faire un voyage bien fatigant, et probablement « bien inutile : car, si le roi accordait la grâce de « votre sœur, quel bien en retirerait-elle? Je sup- « pose que le peuple d'Édimbourg la pendrait par « dépit. » (Allusion à la mort de Porteous, qui avait été pendu dans une émeute par les habitants d'Édimbourg.)

« — Je suis bien sûre, répondit Jeanie, que toute « la ville et tout le pays se réjouiraient de voir Sa

« Majesté prendre pitié d'une pauvre malheureuse
« créature.....
« — Répondez-moi, jeune fille : avez-vous quelque ami, quelque parent parmi les factieux qui ont assassiné Porteous?
« — Non, madame, répondit Jeanie se trouvant bien heureuse que cette question lui fût faite dans des termes qui lui permettaient d'y répondre négativement sans blesser la vérité.
« — Mais, si vous en connaissiez quelqu'un, ne vous feriez-vous pas un cas de conscience de lui garder le secret?
« — Je prierais le ciel, madame, de m'indiquer la marche que je devrais suivre.
« — Et vous suivriez celle qui conviendrait à votre inclination?
« — Madame, dit Jeanie, j'aurais été au bout du monde pour sauver la vie de Porteous et de toute autre personne qui se serait trouvée à sa place; mais il est mort, et c'est à ses meurtriers de répondre de leur conduite. Mais ma sœur, madame! ma pauvre sœur Effie, elle vit encore, quoique ses jours soient comptés; elle vit encore, et un seul mot de la bouche du roi peut la rendre à un vieillard désolé qui, dans ses prières le matin et le soir, n'a jamais oublié de supplier le ciel d'accorder à Sa Majesté un règne long et prospère, et d'établir sur la justice son trône et celui de sa postérité. O madame! si vous pouvez concevoir ce que c'est que de souffrir pour une pauvre créature qui n'est en ce moment ni morte ni vivante, ayez compassion de notre malheur! sauvez du

« déshonneur une honnête famille! sauvez une mal-
« heureuse fille, qui n'a pas encore dix-huit ans,
« d'une mort ignominieuse et prématurée! Quand
« vient l'heure de la mort, milady, elle vient pour
« les grands comme pour les petits, et puisse-t-elle
« venir bien tard pour vous! ce n'est pas ce que
« nous avons fait pour nous, mais bien ce que nous
« avons fait pour les autres, qui peut nous donner
« de la consolation; et à cette heure, n'importe
« quand elle arrivera, vous aurez plus de plaisir à
« songer que vous avez sauvé la vie d'une pauvre
« fille, que si vous faisiez pendre tout l'attroupe-
« ment de Porteous. »

Les pleurs coulaient sur les joues de Jeanie, animées des plus vives couleurs, tandis qu'elle plaidait ainsi la cause d'Effie du ton le plus simple et le plus touchant.

« — Voilà de l'éloquence, dit Sa Majesté au duc
« d'Argyle. Jeune fille, dit-elle en s'adressant à Jea-
« nie, je n'ai pas le droit d'accorder la grâce de
« votre sœur; mais je vous promets d'intercéder
« vivement pour elle auprès du roi. Prenez ce petit
« nécessaire, ajouta-t-elle en lui donnant un porte-
« feuille en satin brodé. Ne l'ouvrez pas à présent;
« vous y trouverez quelque chose qui vous fera sou-
« venir que vous avez eu une entrevue avec la reine
« Caroline [1]. »

Ici encore le langage s'élève avec les sentiments du personnage, et la pauvre paysanne écossaise est tour à tour grave, sentencieuse, touchante, et tout

[1] Chapitre XXXVII.

cela sans cesser d'être simple et vraie; elle prend la force et la dignité de sa parole dans la dignité même de son âme émue par l'affection qu'elle a pour sa sœur; et, grâce à cette dignité de l'âme, elle n'est ni embarrassée, ni abaissée devant le duc d'Argyle et devant la reine elle-même. Il y a aussi, disons-le hautement, il y a, outre l'amour qu'elle a pour sa sœur, un sentiment qui soutient Jeanie : c'est sa foi tranquille et forte. Otez-lui ce sentiment, sa conduite au tribunal en face de sa pauvre sœur, et son éloquence à Richmond devant la reine deviennent inexplicables. Pour prononcer le *non* solennel et fatal qui doit perdre sa sœur, il faut que Jeanie soit convaincue qu'elle suit la loi de Dieu qui défend de mentir; mais, comme le Dieu de vérité est aussi le Dieu de miséricorde, elle croit à l'assistance que Dieu doit lui prêter dans son voyage à Londres. Son assurance à Richmond lui vient du même sentiment qu'elle avait devant le tribunal. Au tribunal, elle avait avec elle le Dieu de vérité qui lui mettait dans la bouche le *non* fatal; à Richmond, elle a avec elle le Dieu de miséricorde qui lui met aussi dans la bouche les paroles qui doivent toucher le cœur de la reine. Elle n'est donc ni interdite ni gênée. Remarquons d'ailleurs que la piété donne, même aux personnages vulgaires, le talent de parler aux grands sans embarras et sans affectation. Comme leurs idées et leurs sentiments sont élevés, leur langage s'élève aussi, et l'intervalle qui les séparait de leurs interlocuteurs s'efface peu à peu[1]. Quand on

[1] « Disce esse sub Christo, ut possis esse supra mundum, » dit saint Ambroise prêchant l'humilité chrétienne.

parle de Dieu et de la mort, l'égalité se fait vite, et elle se fait sans offenser personne : car la piété respecte aisément l'inégalité des rangs ici-bas, consolée qu'elle est par la pensée de l'égalité dans le ciel.

Jeanie Deans obtient la grâce d'Euphémie et retourne en Écosse. Mais Walter Scott ne finit pas son roman avec la délivrance d'Euphémie Deans : il y a un trait encore à ajouter au caractère de Jeanie Deans, et ce trait n'est point le moins significatif.

Euphémie Deans, après sa délivrance, épouse son séducteur, devient lady Willingham, et, transportée dans la haute société de Londres, charme tout le monde par sa beauté et par sa grâce. Aimable, attrayante, mais faible et frivole, n'ayant ni la simplicité ni la fermeté de Jeanie, elle n'était pas faite pour la vie de famille et pour les vertus du foyer domestique ; elle était, quoique née dans les champs, faite pour le monde : elle en avait l'instinct, elle en avait les grâces et les défauts. C'est par là qu'elle a failli quand elle n'était qu'une pauvre ouvrière dans la boutique de la lingère Saddletree à Édimbourg, et c'est par là qu'elle réussit dans les salons de Londres, où elle déploie le charme propre aux personnes du monde, c'est-à-dire une humeur gracieuse, une imagination douce et légère, la sensibilité de l'esprit plutôt que celle du cœur. Remarquons d'ailleurs que les femmes se prêtent mieux que les hommes aux vicissitudes de la fortune, de la bonne ou de la mauvaise. Comme elles dépendent toujours de quelqu'un, elles sont moins embarrassées que nous à dépendre du sort : elles acceptent le hasard comme un

maître de plus. Il n'y a pas de parvenues parmi les femmes : il n'y a que des personnes qui semblent arrivées à leur but naturel. Voltaire, piqué contre madame de Pompadour qui lui préférait Crébillon, riait de la grisette devenue grande dame; mais il remarquait en même temps qu'elle portait sans effort sa nouvelle fortune [1].

Euphémie Deans n'est donc pas embarrassée d'être lady Willingham. Mais ce que j'aime bien mieux que l'aisance d'Euphémie dans sa nouvelle condition, quoique cette aisance soit un trait de caractère finement observé par Walter Scott, ce que j'aime mieux que toutes ces grâces du beau monde, c'est la pieuse égalité d'âme de Jeanie Deans, qui revoit sa sœur devenue riche, puissante, adorée du monde, et qui n'a pas contre elle le moindre sentiment d'humeur et de jalousie, pas même ces secrets murmures d'une âme honnête qui se plaint tout bas que la vertu soit plutôt estimée que recherchée, plutôt honorée que courtisée [2] : car le duc d'Argyle, qui a

[1] Son port fripon s'arme de majesté,
Et sur son rang son esprit est monté.

[2] Je me trompe : il y a eu un murmure, mais si promptement réprimé et dompté, que ce dernier trait ajoute encore à l'élévation du caractère de Jeanie Deans. « Qu'est-ce donc qui se passe en mon esprit? dit Jeanie après avoir fait quelques pas pour aller rejoindre la compagnie, est-ce que je serais assez folle pour avoir de l'humeur de ce qu'Effie est devenue une grande dame, tandis que je ne suis que la femme d'un ministre?

« Elle s'assit sur une chaise, au pied de son lit; croisant ses bras sur sa poitrine, elle résolut de rester seule jusqu'à ce qu'elle eût pénétré dans tous les replis de son cœur et qu'elle en eût banni tous les sentiments qui ne lui paraissaient pas convenables. Il ne lui fallut pas de longs efforts. Elle fut bientôt maitresse du mouvement dont elle avait été agitée un instant..... » Chap. XLVIII.

eu le rare mérite de sentir la vertu de Jeanie Deans et de la protéger, le duc d'Argyle lui-même est du monde, et il a pour la belle lady Willingham l'empressement d'un admirateur, tandis qu'il n'a pour Jeanie, femme du ministre Butler, que la tranquille estime d'un ami du bien. Ces sentiments d'inquiétude et d'amertume n'approchent pas de l'âme de Jeanie : elle jouit sincèrement du bonheur et de l'éclat de sa sœur; et c'est par ce dernier trait de caractère, qui n'est pas le moins beau [1], que Walter Scott achève et couronne, dans Jeanie Deans, le plus admirable type d'amour fraternel que je connaisse dans la littérature moderne.

[1] Saint Paul, dans son *Épître aux Romains* chap. XII, 15), met la sympathie au bonheur du prochain dans le nombre des principales vertus du chrétien et des plus belles œuvres de la charité : « Soyez en joie avec ceux qui sont en joie, et pleurez avec ceux qui pleurent. »

XXVII.

DE LA HAINE FRATERNELLE. — ABEL ET CAÏN. — GESSNER. — LEGOUVÉ. — LES PÈRES DE L'ÉGLISE. — LORD BYRON.

Les inimitiés fraternelles ouvrent, pour ainsi dire, l'histoire sainte et l'histoire profane. Abel et Caïn, Atrée et Thyeste, Étéocle et Polynice, Rémus et Romulus inaugurent, par leurs haines meurtrières, l'origine de la société humaine ou les commencements des empires. Nous devons donc, après avoir recherché les plus touchantes expressions de l'amour fraternel, rechercher aussi les expressions de la haine fraternelle. Les deux sentiments se touchent de près. Entre frères, en effet, il faut s'aimer ou se haïr : l'indifférence n'est point de mise. L'oubli et le changement non plus ne sont pas possibles : comme des frères se touchent partout, partout aussi, quand ils se haïssent, ils se heurtent et se blessent. Attachés l'un à l'autre par leur indestructible parenté, ils se sentent ennemis à travers le temps et l'absence. Entre eux point d'offense qui soit légère . tout s'envenime, tout s'empoisonne, parce que tout est contraire à la nature. C'est ce contre-sens sacrilége qui fait l'amertume des haines fraternelles.

Dans la Bible, Caïn hait et tue son frère, parce que Dieu a accueilli l'offrande d'Abel et répudié la sienne. Voilà la cause de sa jalousie et de son crime.

Mais pourquoi son offrande a-t-elle été répudiée? est-ce parce que déjà il haïssait son frère[1]? est-ce parce que le sacrifice était irrégulier[2], ou que la foi y manquait[3]? Il y a là un mystère que je ne veux pas sonder. Il est curieux cependant de montrer comment le personnage de Caïn, qui représente la haine fraternelle, est plus ou moins vivement exprimé, selon que les poëtes et les prédicateurs ont été plus ou moins frappés du mystère de sa destinée.

Il en est qui, comme Gessner et Legouvé, réduisant le récit sacré aux proportions d'un récit humain, ont fait de Caïn un homme flottant entre ses bons et ses mauvais penchants. Les mauvais l'emportent; mais, le crime à peine accompli, le repentir commence, et ce repentir, sincère et douloureux, finit par nous attendrir. Ainsi traité, le sujet n'a plus rien de mystérieux et de terrible; la réprobation que Dieu fait du sacrifice de Caïn n'est plus qu'un incident secondaire : la malédiction divine, qui suit le meurtre, perd quelque chose aussi de sa solennité, devancée et désarmée qu'elle est par les remords de Caïn. Dieu et l'histoire sainte disparaissent; l'homme et le drame dominent.

Il en est, au contraire, qui, comme les orateurs sacrés, ont surtout considéré, dans le personnage de Caïn, ce qu'il a de mystérieux et de symbolique. Pour eux, Caïn n'est plus un homme emporté et jaloux; c'est le symbole de l'humanité qui répudie

[1] Saint Augustin, *Cité de Dieu*, liv. XV, chap. VII.

[2] Saint Ambroise, *de Caïn et Abel*, collection des Pères, publiée par Parent-Desbarres, t. LIV, p. 400.

[3] Saint Paul, *Épître aux Hébreux*, chap. XI, 4.

l'esprit de Dieu et qui s'irrite d'en être répudié à son tour. Ne vous étonnez donc pas si Caïn ouvre par le meurtre l'histoire de cette humanité violente et farouche, et ne vous étonnez pas non plus si le premier des meurtriers est le premier aussi qui fonde une ville et un empire : le meurtre et la guerre sont la cause des États. Voilà à quel prix s'établit la société terrestre[1] ; et le jour où la cité des hommes commence dans Caïn par le meurtre, la cité de Dieu commence dans Abel par le martyre[2]. Ici l'idylle n'est plus de mise : le berger et le laboureur s'effacent derrière ces deux grands types de l'humanité assistée de Dieu ou laissée à elle-même. Caïn ne représente plus le repentir ou même le remords : il représente la malédiction divine, qui tombe, sans nous surprendre et sans nous affliger, sur le front du pécheur inflexible ; il est l'emblème, non point de la fatalité du théâtre antique, mais de la fatalité des passions humaines, quand elles rejettent Dieu ; il est la figure de l'homme livré à l'instinct du mal et au récent ascendant du péché originel.

Comme ici je touche au dogme, je touche aussi au doute, car l'un tient à l'autre dans l'esprit humain. Caïn, dans les auteurs sacrés, représente l'instinct du mal. Mais pourquoi le mal est-il dans le monde ? pourquoi la race humaine a-t-elle cessé d'être parfaite et d'être immortelle ? Voilà les questions qui tourmentent, non pas le Caïn des Pères de l'Église, qui fait le mal sans se demander pourquoi il le fait ;

[1] Fraterno primi maduerunt sanguine muri.

(Lucain, I, 95.)

[2] Saint Augustin, *Cité de Dieu,* liv. XV, ch. I.

non pas le Caïn de Gessner et de Legouvé, qui se repent du mal comme quelqu'un qui n'était pas né pour le faire; — mais le Caïn de lord Byron, dont la curiosité altière et mécontente s'irrite du mal et de la mort comme d'un mystère qu'il ne comprend pas, plutôt encore que comme d'une injustice qu'il ne mérite point.

Il y a donc trois manières différentes de représenter Abel et Caïn : on peut les représenter, selon l'esprit de la Bible, comme le premier mystère de l'histoire sainte; on peut les représenter, selon l'esprit de la littérature, comme le premier drame de l'humanité; on peut enfin les représenter, selon l'esprit de curiosité mécontente qui est propre à certains siècles, comme un des plus grands problèmes qui tourmentent la raison humaine. Nous examinerons tour à tour ces trois manières de traiter le sujet : celle de la littérature dans Gessner et dans Legouvé, celle de l'histoire sainte dans les Pères de l'Église, celle de l'esprit de doute dans lord Byron.

Voyons d'abord le récit littéraire, c'est-à-dire *la Mort d'Abel* de Gessner et de Legouvé.

Avant le poëme de *la Mort d'Abel*, Gessner avait fait des idylles qui eurent, en France surtout, beaucoup de succès. Le dix-huitième siècle, tout citadin et tout raffiné qu'il était, se piquait d'aimer la campagne et la nature. Ce dernier mot surtout, mot tout philosophique, était le mot à la mode, et, comme les mots à la mode, prétendait signifier beaucoup de choses : une certaine simplicité, qui se voyait et qui se montrait volontiers elle-même; une innocence qui avait sa coquetterie; une naïveté qui s'arrangeait

pour plaire aux citadins blasés. Voilà comment le dix-huitième siècle entendait et aimait la nature, et tout cela se retrouvait dans les idylles de Gessner. Les bergers de Gessner n'étaient pas toujours amoureux, car le dix-huitième siècle raillait volontiers les pastorales galantes de l'Opéra ; mais ils aimaient la vertu et la louaient toujours : bons pères, bons époux, bons fils, vrais pasteurs de l'âge d'or, faits pour plaire à l'âge des salons. Oublions les bergers de Théocrite et leurs passions grossières et ardentes, qu'enflamme le soleil de la Sicile ; oublions la magicienne qui rappelle son amant à l'aide des enchantements, ou la Galatée de Virgile, qui fuit sous les saules et se laisse voir au berger qui la cherche. Nous sommes sous un ciel plus froid. L'Arcadie de Gessner ne l'est que de nom : les vallées n'y ont pas cet air chaud et voluptueux qui enivre les sens ; tout y est doux et modéré. Aussi les jeunes filles y viennent se féliciter, sur le tombeau de leur mère, d'avoir résisté aux épreuves de l'amour ; et leurs amants, qui les écoutent cachés sous le feuillage, tombent à leurs pieds, en époux fidèles et discrets qui jurent de ne plus aimer que la vertu[1].

Outre le manque de passion, les idylles de Gessner ont, selon moi, un autre défaut : elles ne sont d'aucun pays, et surtout elles ne sont ni de la Suisse ni de l'Allemagne. La Suisse a sa vie et ses mœurs pastorales qui se prêtent à l'idylle, non pas à l'idylle mal imitée de l'antique, mais à une idylle originale et qui n'en vaudrait que mieux. Que me parlez-vous

[1] Voyez l'idylle intitulée *Glycère*.

d'Amyntas, de Ménalque, de Mopsus? Parlez-moi de Werner, de Melchtal, de Walter, des glorieux bergers du Rutli et de leurs descendants! Que j'entende retentir la trompe d'Uri, qui ne sert plus qu'à rappeler le soir les bœufs à l'étable, mais qui me fait songer à ses accents guerriers des jours de Morgarten et de Morat! A quoi bon la coquetterie de vos paysages, la mignardise de vos bosquets, le faible et doux murmure de vos ruisseaux, quand vous avez les Alpes de l'Oberland, le vaste miroir des grands lacs et le bruit profond des cascades qui tombent dans la vallée? Croyez-moi, le ranz des vaches est plus touchant que la flûte de Pan. Peignez donc sans scrupule la Suisse avec ses bergers, ses troupeaux, ses paysages, au lieu d'inventer maladroitement l'Arcadie; et faites l'idylle qui est sous vos yeux, au lieu de courir après l'ombre de l'idylle antique, que vous enluminez de je ne sais quel fard sentimental.

La Mort d'Abel, qui n'est qu'une longue pastorale, a, selon moi, les mêmes défauts que les pastorales de Gessner. Les personnages sont trop occupés de la vertu; Adam la prêche, Abel la représente, Caïn lui-même l'invoque et la regrette sans cesse : « Revenez, s'écrie-t-il, ô raison, ô vertu! triomphez des passions fougueuses qui vous offusquent, et éteignez cet enfer qui déchire mon âme[1]! » Est-ce là le Caïn que nous attendons? est-ce là cette sauvage dureté de caractère que ce nom nous fait pressentir? Donnez-lui, si vous voulez et comme le fait

[1] Chant I.

lord Byron, les passions d'un autre temps et l'orgueilleuse mélancolie d'une âme que rien ne satisfait et n'apaise; mais faites que tous ces sentiments soient terribles et grands, faites qu'il nous épouvante au lieu de nous attendrir, et que son caractère réponde au nom de celui qui, par le meurtre, a fait entrer la mort dans le monde.

Caïn, dans Gessner, est jaloux de son frère; mais cette jalousie n'a ni force ni profondeur. C'est une jalousie à la portée du premier venu, vulgaire et mesquine comme entre deux bourgeois ou même comme entre deux sœurs; qui se prend aux petites choses, ou qui dans les grandes ne voit que le petit côté. De là l'embarras de l'auteur quand il veut en venir au crime de Caïn : les sentiments qu'il a prêtés à son héros répugnent au meurtre qu'il doit commettre, et sa jalousie est trop petite pour expliquer son forfait. Aussi le Caïn de Gessner ne tue son frère que par accident, sans préméditation, et avec toutes sortes de circonstances atténuantes : il dormait, il voyait, dans un songe que le démon lui avait envoyé, ses descendants opprimés par les descendants d'Abel. C'est à ce moment qu'éveillé en sursaut, et trouvant Abel près de lui, il l'a frappé. Mais le coup à peine porté, quelle douleur! quel repentir! comme il se cache et erre tout le jour, loin des cabanes de sa famille! comme il revient la nuit contempler, du haut de la colline, ces demeures hier encore heureuses et paisibles, aujourd'hui désolées par son crime[1]! qu'elle tristesse enfin dans son départ, lors-

[1] « Accablé de fatigue, il s'assit du côté où la lune montait au-dessus de l'horizon, et fit ainsi entendre sa voix effrayante à travers le silence

qu'il abandonne pour toujours les chaumières qu'habitait sa famille! Mais combien, en même temps, cette tristesse est contraire à l'horreur que nous voudrions avoir pour Caïn! Le Caïn de Gessner, en effet, ne part pas seul, haï de tous et maudit par tous : il part repentant, accompagné de sa femme, de ses enfants, et presque pardonné, car il a pour intercesseurs auprès de Dieu son repentir, ses prières et surtout la vertu de sa femme. « Lorsqu'ils sortirent tous ensemble de la cabane, Méhala regarda encore autour d'elle en pleurant : « Soyez bénie, ô « famille désolée que j'abandonne, soyez bénie! « Bientôt je viendrai vous retrouver des lieux où « nous aurons bâti notre cabane, vous demander « votre bénédiction pour moi, pour mon époux, et « solliciter son pardon. » A ces mots, elle regarda encore les cabanes, et, donnant un libre cours à ses larmes, elle se tut. En cet instant, des exhalaisons plus balsamiques que toutes les fleurs du printemps environnèrent la troupe fugitive. « Va, géné« reuse épouse, dit une voix au-dessus de leurs têtes,

de la nuit : « Là bas, derrière cette montagne, se lève la lune avec son « éclat blanchâtre ; elle nage dans l'atmosphère obscure, elle répand au « loin sa pâle lumière et une douce tranquillité. Tout respire le repos « et la fraicheur sous cette belle voûte parsemée d'étoiles ; l'homme seul « est agité. Des cris et des accents lugubres s'élèvent de ses cabanes : « c'est moi, scélérat, c'est moi qui ai porté la désolation dans ces de« meures. Ces cris, ces accents dont l'air retentit, m'accusent; c'est « mon crime qui les cause. Reculez-en d'horreur, constellations qui « m'entendez! et toi, lune, pâlis et voile ton flambeau! En ce jour, jour « maudit, la terre que tu éclaires a été abreuvée pour la première fois « de sang humain. » (Chant V.)

L'expression est déclamatoire; mais le sentiment et la scène sont vrais et intéressants.

« j'informerai, par un songe agréable, ta tendre « mère de ton courage magnanime ; je lui dirai que « tu es partie à côté de ton époux repentant, pour « implorer la grâce du souverain juge. » Cependant ils marchaient à la lueur de l'astre nocturne, jetant souvent la vue derrière eux sur les cabanes; et ils s'avancèrent dans des régions désertes où jamais les pas d'aucun homme n'avaient été imprimés[1]. »

Ne soyons pas injustes envers Gessner : il y a une sorte de grandeur triste et pieuse dans le départ de cette famille qui, la première de toutes, s'avance à travers le monde encore désert. Mais Caïn ainsi accompagné, ainsi consolé, Caïn est-il puni? Je vois le père et l'époux, je vois le colon et l'aventurier : où est le fratricide?

J'ai insisté sur les défauts du poëme de Gessner, parce qu'au dix-huitième siècle ce poëme a eu beaucoup de succès. Cela arrive souvent aux ouvrages dont les défauts ont le bonheur de se rencontrer avec les défauts du siècle. Je préfère, quant à moi, au poëme de Gessner la tragédie de *la Mort d'Abel,* par Legouvé, quoique Legouvé n'ait fait qu'imiter Gessner. Ce sont les mêmes défauts; mais il y a dans Legouvé des qualités que je ne trouve pas dans Gessner.

Le Caïn de Legouvé n'a pas encore la sombre curiosité du Caïn de Byron : il n'est qu'envieux et jaloux comme le Caïn de Gessner; mais il l'est avec plus d'énergie. Ses passions sont profondes et ar-

[1] Fin du dernier chant.

dentes; il déteste son frère, et pour exprimer cette haine, il trouve ces paroles de fiel et de colère que l'envie sait inspirer. Seul, la bêche à la main, labourant la terre sous un soleil dévorant, écoutez quel est son premier cri de haine et de révolte :

Travailler et haïr, voilà donc mon partage !
Courbé dès le matin sur ce pénible ouvrage,
De mes seules sueurs dont il est inondé,
Ce stérile sillon semble être fécondé.
Le poids de la chaleur m'accable et me dévore.
Que fait, en ce moment, cet Abel qu'on adore?
Tranquille, il goûte à l'ombre un indolent repos,
Ou fredonne des airs auprès de ses troupeaux.
. . . .
Je viens de le revoir, cet exécrable frère
Dont on vante toujours les vertus et le cœur.
Quel air efféminé que l'on nomme douceur !
Quel ton plein de mollesse, où l'on trouve des charmes!
Il ne sait que chanter et répandre des larmes.
Qu'avec dédain par lui je me suis vu prié !
Qu'il me paraissait faible !.... il me faisait pitié.
Il est heureux pourtant. . . . .
Et moi, mortel créé dans un jour de colère,
Haï de Dieu, haï de ma famille entière,
Malheureux de l'amour à mon frère accordé,
Toujours de noirs pensers et d'ennuis obsédé,
Regrettant le néant, maudissant ma naissance,
Fatigué du fardeau de ma triste existence,
Je n'obtiens qu'avec peine un sommeil douloureux.
. . . .
Voilà, trop faible Adam, ton ouvrage funeste !
Si tu n'avais trahi la volonté céleste,
Tous tes enfants vivraient sous un ciel enchanté,
Dans la paix, l'innocence et la félicité ;

Je n'aurais pas, du moins, à plaindre ma misère....
Mais je crois que toujours j'abhorrerais mon frère [1].

Ce dernier vers me semble admirable. Ainsi, même si Caïn eût vécu avec son frère dans le paradis terrestre, Caïn eût encore détesté son frère, tant cette haine est profonde dans son cœur, tant elle lui semble naturelle! Non, elle ne dépend pas de la chute de l'homme, elle n'est pas une suite du péché d'Adam : elle est l'âme même et la vie de Caïn. Que peuvent contre cette antipathie fraternelle les sermons maladroits d'Adam? Ils irritent Caïn, loin de l'apaiser. Pourquoi d'ailleurs lui reprocher la dureté de son caractère? Dieu a voulu qu'il en fût ainsi; Dieu lui a réservé les travaux et les périls, les sueurs à verser sur le sillon, la terre à fertiliser, les bêtes féroces à vaincre dans les forêts; et vous voulez qu'il aime son frère, qu'il bénisse Dieu à qui ce frère semble si cher! Non : il rompt avec colère les liens qui l'attachaient à sa famille. Laissez-moi, dit-il à Adam, à Ève, à Méhala, sa femme, qui cherchent en vain à l'apaiser :

Laissez-moi!
A tous les sentiments Dieu m'a rendu contraire :
Je ne suis plus pour vous époux, ni fils, ni frère;
Je suis Caïn [2]!

Mot terrible, tant ce nom est plein pour nous du crime qui va s'accomplir! Cependant ce n'est pas dans ce moment de colère et de haine que Caïn tue Abel : il ne le tue, comme dans Gessner, qu'égaré

[1] Acte II, scène 1.
[2] Acte II, scène 6.

par un songe funeste, et il s'en repent aussitôt, car l'accomplissement du crime lui en a révélé l'horreur. L'amour fraternel se réveille en son âme et devient son remords :

> Oui, le titre de frère est un nœud si sacré
> Qu'en osant le briser, au ciel on fait injure;
> Un frère est un ami donné par la nature [1]....

Caïn repentant et presque pardonné, Caïn consolé par l'amour de sa femme et de ses enfants, est tout à fait une création du dix-huitième siècle. Je veux bien que, dans cette création, il y ait un sentiment confus de la clémence divine, telle que la proclame le christianisme; mais je dirais volontiers que c'est à ce signe surtout que j'y reconnais l'esprit du dix-huitième siècle : la morale du christianisme est tournée contre ses traditions et contre ses mystères.

Avant de passer du Caïn tel que le représente la littérature, au Caïn tel que le représentent les Pères, je dois m'arrêter un instant sur deux légendes du Talmud et sur un drame du seizième siècle, qui ont raconté aussi, à leur manière, la querelle des deux frères. Ce ne sont point encore les pensées et les sentiments de la chaire chrétienne; cependant le sens mystérieux du récit sacré est déjà pressenti, même dans les légendes du Talmud.

Dans le Talmud, Abel et Caïn sont deux controversistes. L'un nie les jugements de Dieu, la vie fu-

[1] Acte III, scène 1. — Quel titre à l'amitié que d'être nés du même sang, d'avoir été élevés ensemble, puisqu'il existe une tendresse naturelle même entre les animaux nourris du même lait! — Xénophon, *Mémoires sur Socrate*, livre II, chap. III.

ture, la rémunération des bons, la punition des méchants, le monde créé et gouverné par une pensée miséricordieuse :

« Et voilà pourquoi ton offrande, disait Caïn à « Abel, a été reçue avec complaisance, et pourquoi « la mienne a été repoussée. »

L'autre proclame les jugements de Dieu, la vie future, les justes récompensés, les méchants punis, le monde créé et gouverné par la bonté de Dieu, les bonnes œuvres rétribuées :

« Et voilà pourquoi, disait Abel à Caïn, mon of« frande a été reçue avec complaisance, et pourquoi « la tienne a été repoussée. »

« Et c'est ainsi qu'ils se disputaient pendant qu'ils étaient aux champs. »

Singulier débat entre deux docteurs plutôt qu'entre un berger et un laboureur, mais où, du moins, s'agite le problème qui devait accabler la raison de Caïn non moins qu'exciter sa jalousie, quand il voyait son offrande rejetée.

Dans une seconde légende, Caïn et Abel ne se disputent plus pour des opinions opposées ou à cause d'un sacrifice plus ou moins bien agréé; ils se querellent pour les sujets qui, de tout temps, ont excité la convoitise des hommes : pour l'empire, pour le sacerdoce, pour une femme.

« Et comme les deux frères étaient ensemble dans les champs ils se dirent : « Partageons-nous le « monde. »

« Alors l'un deux dit : « La terre où tu es est ma « terre. » Et l'autre dit aussi : « Le lieu où tu es est « ma terre. »

« Et disant ainsi ils se battaient. L'un d'eux dit : « Dans ma part doit être le temple et le sanctuaire. » L'autre dit de même, et ainsi ils se battaient.

« Avec Caïn, Ève avait mis au monde une fille, et avec Abel une autre fille.

« Alors Caïn dit : « Je veux prendre pour femme « la dernière née, car je suis l'aîné et je dois choisir. »

« Non, dit Abel ; comme elle est née avec moi, « c'est moi qui veux la prendre pour femme. »

« Et disant ainsi ils se battaient. Mais Abel, ce jour-là, renversa Caïn par terre, et il le tenait sous lui.

« Alors Caïn dit à Abel : « Nous sommes les deux « fils du même père, pourquoi veux-tu me tuer ? » Abel eut pitié et le laissa se relever.

« Mais nous pouvons apprendre de là qu'il ne faut jamais faire de bien au méchant : car, après qu'Abel avait eu pitié de Caïn, Caïn se releva, et, se jetant sur Abel, le tua[1]. »

Otez à ces légendes ce qu'elles ont de bizarre dans la forme, allez au fond du récit : voilà Caïn tel que nous nous le figurons, tantôt impie et méprisant la justice de Dieu, car le premier meurtrier a dû être le premier impie ; tantôt rival d'Abel pour la couronne et pour la tiare, pour la possession d'une femme, pour toutes les causes de haines et de guerres ; voilà enfin une jalousie qui a de grands motifs, et voilà aussi une haine implacable, digne de servir de type aux inimitiés fraternelles.

Dans le drame latin du seizième siècle, la haine

[1] Fabricius, *Codex apocryphus Veteris Testamenti.*

de Caïn pour son frère n'est pas moins vivement exprimée que dans les légendes du Talmud ; mais, de plus, la signification symbolique de l'histoire d'Abel et de Caïn est mise hardiment en relief, et, comme je l'ai remarqué en commençant, le sens mystérieux que le poëte attache à la destinée de Caïn ne fait qu'ajouter à la sinistre grandeur de ce caractère. Les personnages y sont plus grands comme types que comme hommes, sans pour cela cesser d'être intéressants.

L'auteur, Georges Macropedius, autrement Langeweld, un de ces savants du seizième siècle qui aimaient à cacher leur nom de famille sous un nom moitié grec et moitié latin, a voulu, dans ce drame intitulé *Adamus*, représenter l'humanité assistant, en la personne d'Adam, à toutes les grandes scènes de l'Ancien Testament, non-seulement aux scènes de la vie d'Adam, c'est-à-dire au péché originel, à l'expulsion du paradis, à la mort d'Abel, mais à toutes les scènes qui figurent et prédisent Jésus-Christ. Dans ce drame bizarre, qui semble être un commentaire de l'Ancien Testament expliqué en vue du Nouveau, il y a parfois un intérêt et un mouvement dramatique qui étonnent. Ainsi, lorsque Dieu avertit Caïn avant le crime, Caïn repousse les avertissements divins avec des paroles de doute et de désespoir, que le Caïn de lord Byron semble avoir empruntées plus tard à celui de Macropedius : « Bien ou mal faire, qu'importe? en mourrai-je moins[1]? » Et, comme

[1] Et quid tandem discriminis
Bono et malo, si uterque morti obnoxius?
(*Adamus*, act. 1, scène 3. Utrecht, 1552.)

Abel arrive en ce moment, Caïn se jette sur lui. « Mon frère, dit Abel, épargne ma vie, je t'en supplie. Je n'ai jamais péché contre toi, je n'ai jamais rien pris de ce qui t'appartenait. Si tu me frappes, la mort ne demandera pas mieux que de prendre en moi sa première proie. Je t'en supplie, ne me tue pas, n'offense pas Dieu, auteur de la vie, et qui vengerait mon sang répandu.

CAÏN.

« Tu me menaces encore! Meurs, toi et tes menaces!

ABEL.

« O Dieu que je sers et que j'honore, je suis le premier qui t'offre mon sang et mon âme innocente. Reçois-en l'offrande.

CAÏN.

« Fais ton offrande, adorateur de Dieu; fais-la et meurs[1]! »

Dans cette scène, le personnage d'Abel n'est ni fade ni insignifiant, comme il l'est dans Gessner et dans Legouvé. Ces deux poëtes ont exprimé d'une manière plus ou moins vive le caractère de Caïn; mais ils ont échoué à représenter le caractère d'Abel. L'innocence qu'ils lui ont donnée ennuie plutôt qu'elle n'édifie. Macropedius seul a su donner à cette innocence primitive la grandeur qu'elle doit avoir. Abel mourant est la première offrande du sang innocent que la terre doit à Dieu. Cette idée, qui adoucit pour Abel les approches de la mort, rend aussi à nos yeux sa fin plus solennelle et plus grande. L'immolation de l'in-

[1] *Adamus*, acte I, scène 3.

nocent Abel devient pour nous le symbole d'une autre et plus mystérieuse innocence, qui doit aussi être immolée. Abel n'est plus seulement un pasteur doux et pieux, qui meurt injustement sous les coups de son frère; ce n'est plus même seulement le premier juste immolé ou le premier sang répandu sur la terre: c'est le type du Sauveur, et ce mot seul explique et les prédilections de Dieu pour Abel, et sa mort innocente, et l'offrande qu'il fait volontiers de sa vie.

A peine Abel est-il expiré qu'Adam et Ève rencontrent le cadavre inanimé de leur fils. Ève alors pleure sur ce corps autrefois si beau et si aimable[1]; et, quand Adam lui demande de l'aider à enterrer Abel: « Non, dit-elle dans son désespoir maternel, non, je ne pourrai jamais couvrir de terre le visage de mon fils bien-aimé; mais je m'en irai d'ici, et je le pleurerai jusqu'à ce que je meure. » Alors paraît l'ange gardien d'Adam, qui lui révèle la venue, lointaine encore, de ce Sauveur qui sera aussi une victime expiatoire du péché originel, mais une victime plus puissante qu'Abel. Ces promesses consolent Adam; mais Ève n'en est pas consolée, parce qu'elle est mère, jusqu'à ce qu'elle apprenne que le corps de son fils doit ressusciter un jour : car il ne faut pas seulement, pour apaiser la douleur de cette mère, qu'elle croie à l'immortalité de l'âme de son fils, il faut aussi qu'elle croie à la résurrection de son corps. « Ensevelissons-le donc, dit-elle alors, puis-

[1] Heu! membra pulchra et amabilia, quam lurida,
Tumida, rigida, vestro in nigranti sanguine
Colli.a jam tabescitis!

(Acte 1, scène 4.)

que nous savons que nous reverrons un jour son visage chéri. »

Pendant que ce père et cette mère désolés enterrent le cadavre de leur fils, Caïn, maudit par Dieu, abandonne cette terre qu'il a longtemps aimée et cultivée. Ses adieux sont pleins d'une fermeté désespérée, digne de son caractère. Dieu lui a dit qu'il vivrait et que quiconque le tuerait serait puni d'une peine septuple. Il vivra donc, protégé par cette malédiction de Dieu, « Et son âme jouira des joies de la terre; il en est de meilleures, peut-être, et de plus douces : il n'y songe plus, puisqu'elles lui sont refusées. Il aura les voluptés de la chair et les plaisirs de la passion; il fera son salut sur la terre, puisqu'il lui est interdit de le faire au ciel [1]. »

On voit que les idées théologiques de Langeweld n'ont point fait tort à l'intérêt qu'excite son drame. Aussi nous conduisent-elles naturellement à l'idée que les Pères de l'Église se sont faite de Caïn, parce que, là non plus, la théologie n'a pas nui à l'éloquence.

Il y a, dans la manière dont les Pères de l'Église ont traité l'histoire d'Abel et de Caïn, deux mérites qui semblent se contredire et qui s'accordent admirablement chez eux : ils ont la foi qui voit le mystère, ils ont l'imagination qui voit le fait. L'émotion qu'ils ressentent à l'aspect de ce frère qui verse le sang de

[1] Fruere, anima mea, quoquo vales, solatio;
Carnis voluptati stude et libidini,
Ut vel salute temporali gaudeas,
Æterna cui promissa justis tollitur

(*Adamus*, act. I, scène 2.)

son frère, ne leur cache pas le symbole de la prédilection et de la réprobation divines contenu dans Abel et Caïn. L'intelligence du sens figuré ne leur ôte pas non plus l'horreur qu'ils ont du meurtrier, et la pitié qu'ils ont de la victime. Ils assistent, à la fois, à l'avenir qui se prépare et au présent qui s'accomplit. Ils racontent, et leur récit est un drame auquel ils mêlent leurs réflexions sans que nous nous en étonnions : car ce drame contient l'histoire de l'humanité. Ils expliquent, et leur commentaire, au lieu de cacher et d'effacer les personnages dans la profondeur du symbole, les agrandit par les idées qu'il leur fait figurer. Ce mélange de drame et de commentaire, des scènes de la vie et des mystères de la foi, donne à l'éloquence des Pères de l'Église un caractère particulier.

Nous avons vu le Caïn que Gessner a diminué et adouci jusqu'à en faire un personnage d'idylle, plein, avant le crime, de scrupules et d'hésitations qui touchent presque à la vertu; plein, après le crime, de repentir et de remords qui le rendent presque digne de pardon et d'estime. Le Caïn des Pères n'a aucun de ces traits doucereux : il est l'emblème du crime persévérant et du crime puni; il est le symbole de la méchanceté humaine et de la réprobation divine; et l'horreur qu'il inspire se compose de l'épouvante de son forfait et de l'effroi de sa destinée. De la liberté humaine à peine créée, les deux fils d'Adam ont tiré tout ce qu'elle peut produire, l'un la méchanceté qui force Dieu à la maudire, l'autre la vertu qui invite Dieu à la bénir. Les Pères ont donc voulu que Caïn fût pour nous le type éternel

du crime : aussi lui en ont-ils donné, dès le commencement, tous les traits et tous les instincts. Ils notent chaque pensée qui le pousse au mal, la colère de son offrande rejetée, l'envie qui s'élève en son âme contre son frère, et enfin ils arrivent à cette parole toute pleine de la pensée du meurtre : « Allons aux champs, dit Caïn à son frère ! » — « Pourquoi dans les champs, pourquoi loin de la demeure paternelle ? » s'écrie saint Ambroise dans ses homélies, « pourquoi quitter le jardin qui vous a vus naître, les arbres qui vous ont vus croître à côté l'un de l'autre, ces lieux familiers pleins de doux souvenirs et de bonnes pensées ? Aux champs, tout est désert, tout vous est nouveau et étranger, rien ne vous avertit plus que vous êtes frères. Hélas ! ce sont là les lieux qu'il faut au meurtrier, car le premier meurtrier a déjà tous les instincts du crime, l'horreur des regards de l'homme, le besoin de la solitude, l'amour des lieux désolés et stériles[1]. »

Le crime achevé, Caïn se livre-t-il aux larmes et au repentir ? non : il est hypocrite et menteur. Ce sont là encore les traits éternels du meurtrier. Il essaye de tromper ses parents, il essayera même de tromper Dieu. Saint Éphrem, dans ses Homélies sur la Genèse, représente Caïn venant dire à Adam

[1] « Caïn videtur veritus ne largior terræ proventus triste facinus im« pediret, et liberalitatis assuetudine genitalis... in hoc quoque crimi« nis apparatu, vel muta specie sui, fraternum revocaret affectum. Latro « diem refugit quasi criminis testem ; lucem adulter erubescit quasi « adulterii consciam ; parricida terrarum fecunditatem fugit. »

(Saint Ambroise, *de Caïn et Abel*, liv. II, p. 403, édit. Parent-Desbarres.)

et à Ève qu'Abel a été enlevé au paradis comme un homme cher au Seigneur. « Comment en douter, dit-il à ses parents, après avoir vu la manière dont Dieu agréait ses sacrifices? L'homme qui accomplit les lois de Dieu entre dans le paradis, de même que vous en avez été chassés pour avoir désobéi à ses ordres[1]. » Cette hypocrisie, qui, à un mensonge impie, mêle un reproche amer contre ses parents, achève et couronne le caractère de Caïn.

Nous venons de voir le méchant tel que les Pères l'ont représenté en Caïn. Il faut voir le maudit et le réprouvé, car c'est là le dernier trait du caractère de Caïn, le plus terrible et le plus significatif. Dans Gessner et dans Legouvé, ce trait a disparu, et l'histoire de Caïn n'a plus ni symbole ni moralité. Dans les Pères, au contraire, le personnage de Caïn est encore plus expressif comme réprouvé que comme scélérat; et l'épouvante qu'excite la malédiction divine surpasse, pour la confirmer, l'horreur qu'inspire la méchanceté humaine.

A cet homme qui a tué son frère, Dieu a dit : « Tu ne mourras pas; ta vie sera ton supplice[2]. » — « Ne crains pas que tes parents t'accusent ou te condamnent, s'écrie saint Ambroise; il n'y aura que toi qui auras violé les lois de la nature. Adam et Ève se tairont : ils sont ton père et ta mère. Mais il y a une voix qui t'accuse, la voix du sang de ton frère qui crie à Dieu du sein de la terre encore humide de

[1] Saint Éphrem, collection des Pères de l'Église, publiée par Parent-Desbarres, tome XXXIV, p. 71.

[2] « Reliquit carnificem vitam, » dit saint Augustin.

(Édition Gaume, t. IX, p. 485.)

ce sang que tu lui as fait boire. Hélas ! voyant deux frères, et sachant quels liens d'amour sont ces liens du sang, la terre semblait vouloir s'ouvrir et fleurir sous vos pas, aux doux sons de l'entretien fraternel. C'est au sang qu'elle s'est ouverte : aussi le sang crie contre toi. Le sang des justes a une voix que Dieu entend, tandis qu'il se détourne de la prière des impies..... Et n'allez pas confondre ici les morts et les vivants : ce juste assassiné et gisant sur la terre, c'est lui qui est le vivant, c'est lui qui parle et qui crie à Dieu, c'est lui que Dieu écoute ; tandis que ce meurtrier, pâle et inquiet, qui court çà et là et qui s'agite, c'est lui qui est le mort. Vainement, en effet, l'impie paraît vivre ; vainement il porte son corps : ce n'est plus qu'un tombeau où il a enseveli son âme[1]. »

« Caïn, dit à son tour saint Chrysostôme, tu croyais, en frappant Abel, t'affranchir de la présence

[1] « Parentes tui accusatores esse non possunt : in te solo leges suas « natura amiserit. Ideo ergo putas crimen latere, quia parentes accusare « non debent... Vox sanguinis fratris tui de terra clamat... Si frater « tacet, terra condemnat ; ipsa est in te testis et judex : testis acrior, quæ « adhuc parricidi tui sanguine madet ; judex asperior, quæ tanto scelere « coinquinata est, ut aperiret os suum et exciperet sanguinem fratris « tui. Et illa quidem aperuit os suum quasi exceptura de fratribus verba « pietatis, nihil timens quum fratres videret, quæ sciret jus germanitatis « amoris incentivum esse, non odii...

« Vox sanguinis fratris tui ad me clamat, quia Deus justos suos etiam « audit mortuos, quoniam Deo vivunt et merito pro viventibus haben- « tur... Justorum ergo audit sanguinem ; avertit se autem a precibus « impiorum, quoniam, etiamsi videantur vivere, miseriores tamen sunt « omnibus mortuis, carnem suam sicut tumulum circumferentes, cui « infelicem infoderunt animam suam. »

(Saint Ambroise, *de Caïn et Abel*, liv. II, p. 405 et 617.)

d'un frère détesté : il vit encore pour toi, tout égorgé qu'il est; il vit plus fatal que jamais, et désormais impérissable; il vit dans ton remords, et partout où tu vas, tu portes avec toi ce frère que ton crime t'a donné et que tu ne peux pas détruire. — Est-ce que je suis le gardien de mon frère? disais-tu à Dieu. — Oui, tu es maintenant le gardien de ton frère; oui, désormais, il sera toujours avec toi : car tu ne mourras pas, et tu iras partout, le corps tremblant et convulsif, puisque la vie de l'âme est morte en toi, et que c'est elle qui donne aux membres leur force et leur souplesse; partout tu porteras écrite sur ton front meurtrier la loi qui défend le meurtre, et malheur, sept fois malheur à qui osera porter la main sur toi pour te délivrer de la vie[1] ! »

A côté de cette grande et terrible figure de Caïn, telle que l'ont montrée les Pères et dont ils ont emprunté les traits à la religion et à l'éloquence, je ne puis placer sans trop de désavantage que la figure du Caïn de lord Byron : il est grand et terrible aussi, mais avec d'autres traits et d'autres sentiments que ceux que nous venons de voir.

Gœthe dans *Werther*, et M. de Chateaubriand

[1] « Atque hic quidem (Abel) post obitum etiam per sanguinem audac- « ter loquitur, et clara voce parricidam accusat. Ille autem, superstes « videlicet, gemens tremensque vitam in terris traducit. Tremor enim « ille post scelus nihil aliud fuit quam paralysis. Quando enim illa vir- « tus quæ animal regit, imbecillior est reddita, nec amplius omnia po- « test membra sustentare, sua cura illa destituit, atque illa tremunt et « exagitantur... Et circuibat Cain, lex ominata, quæ tacebat et tamen « vocem tuba clariorem emittebat : Nemo, inquit, talia faciat, ne talia « patiatur! » (Saint Chrysostome, édit. Gaume, t. II, p. 339, et t. III, p. 52.)

dans *René*, avaient déjà révélé à notre siècle la profondeur et l'amertume de cette inquiétude de la pensée qui est une de ses maladies. Cependant l'agitation du cœur plutôt que celle de l'esprit, la passion plutôt que la rêverie, font les malheurs de Werther et de René : ils ne rêvent et ne s'agitent que parce qu'ils aiment ou sont aimés en dehors du devoir et sans espoir. Voilà pourquoi l'un se tue et l'autre s'exile. D'ailleurs, ni Gœthe ni M. de Chateaubriand n'ont beaucoup ressenti eux-mêmes le mal qu'ils ont dépeint éloquemment, et qu'ils ont propagé en le dépeignant. Gœthe a le goût et le besoin de respecter la société de son pays pour s'y faire une place; M. de Chateaubriand s'est donné la mission de restaurer l'ordre dans les esprits, pendant que Napoléon le restaurait dans l'État. Byron, au contraire, né dans un pays où rien n'était tombé, ni les grandes institutions, ni les petits préjugés, Byron a encore tous les doutes et toutes les colères du dix-huitième siècle; mais, homme du dix-neuvième siècle, il n'a pas la foi que le dix-huitième avait en ses propres forces. Ses héros sont des rebelles sans illusions et sans espérances : ils ne croient plus, ni aux vertus du peuple, ni au bonheur de l'avenir, ni aux bienfaits de la liberté; à peine s'ils croient en eux-mêmes. Cependant leur désespoir n'ôte rien à leur orgueil, et ils rejettent avec dédain le niveau des lois et des croyances communes de la société : le grand seigneur, en eux, perce dans le misanthrope.

L'orgueil et le découragement, voilà d'où vient le sombre et mélancolique ennui de Byron et de ses héros, et même c'est par là que leurs passions sem-

blent avoir quelque chose d'infernal, car elles n'ont pas la crédulité des passions ordinaires : elles sont désespérées avant d'être rassasiées. Cette science du désespoir, comme étant l'inévitable fin de toutes les entreprises humaines, ce désenchantement qui précède l'expérience, cette vieillesse de l'âme enfin, unie parfois à la jeunesse des sens, fait le fond commun de tous les héros de Byron, de don Juan, de Lara, de Manfred ; et, si l'ardeur de ses jeunes années préserve encore don Juan de l'ennui, le jour où il aura trente ans, il deviendra, à son tour, sombre et triste comme Lara, ou cherchant pourquoi rien ne suffit plus à remplir le vide de son cœur, que les passions ont agrandi au lieu de le combler, il voudra, comme Manfred, interroger les esprits ; il voudra tout savoir afin de se reposer d'avoir tout senti, et son intelligence ira bientôt se heurter aux bornes de la science, comme son cœur s'est heurté naguère aux bornes de la passion.

Ne nous y trompons pas, en effet : il y a, dans les personnages de lord Byron, plus que l'inspiration de son temps et de son caractère ; il y a le problème qui tourmente l'intelligence de l'humanité, et qui fait les dévots ou les impies ; le problème que Pascal soulève douloureusement dans ses *Pensées*, que Voltaire agite ironiquement dans les aventures de *Candide*, et que Byron sonde aussi dans son *Caïn* avec une admirable énergie : le problème de l'existence de l'homme sur la terre, entre le mal et la mort, ces deux grands néants qui l'assiégent jusqu'à ce qu'ils l'engloutissent. « Je ne sais, dit Pascal faisant parler l'athée, je ne sais pas qui m'a mis au monde, ni ce que c'est que le monde ni que moi-même ; je suis

dans une ignorance terrible de toutes choses... Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'engloutissent comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. Tout ce que je connais, c'est que je dois bientôt mourir; mais ce que j'ignore le plus, c'est cette mort même que je ne saurais éviter[1]. »

Le Caïn de Byron est la personnification dramatique et passionnée des paroles de Pascal. Caïn est le premier des hommes qui soit né pour mourir, parce qu'il est né sous la loi du péché. Mais cette nécessité, et surtout ce mystère de la mort, l'irritent et le désespèrent. « Pourquoi ne pries-tu pas? dit Adam à Caïn dès la première scène du drame.

CAÏN.

« Je n'ai rien à demander.

ADAM.

« Et rien dont tu doives rendre grâces?

CAÏN.

« Non.

ADAM.

« Ne vis-tu pas?

CAIN.

« Ne dois-je pas mourir[2]? »

Mourir! mot terrible et inexplicable, que le péché a introduit et n'a point éclairci. « S'ils ont péché, dit Caïn parlant de ses parents, au moins ils auraient dû connaître tout ce qui fait partie de la science, et le mystère de la mort[3]. »

[1] *Pensées*, part. II, art. 2.

[2] Byron, *Caïn*, acte I.

[3] Acte I.

Ce mal mystérieux et inévitable corrompt toutes les joies de la vie, l'amour que Caïn ressent pour sa femme Adah, la tendresse qu'il a pour Énoch son fils, l'admiration qu'il a pour les astres du ciel, qui sont si beaux : car Adah qu'il aime, son fils qu'il chérit, les astres qu'il admire, tout cela mourra! « Qu'est-ce donc que la mort? et qui a pu créer un semblable fléau pour les êtres? s'écrie Caïn. — Demande au destructeur, » répond Lucifer, chargé, pour ainsi dire, de conduire cet esprit orgueilleux au désespoir.

CAÏN.

« Qui? le Créateur...

LUCIFER.

« Appelle-le comme tu voudras : il ne crée que pour détruire [1]. »

Ainsi, selon les fatales révélations de Lucifer, point de recours contre la mort, pas même en Dieu, qui ne crée que pour détruire et qui fait de la mort le but de ses œuvres.

En face de ce mal invincible, universel, qui presse de tous côtés l'humanité et le monde, qui se dresse à côté de Dieu lui-même pour discréditer sa bonté ou sa puissance, que fera l'homme? « Les hommes, dit Pascal, n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser [2]. » Voilà un des partis à prendre, et c'est celui à peu près que prend Candide, ou celui qu'il prêche. Vivre, rire et mourir, tel est le secret du sage. De ces trois choses, il n'y a que la seconde,

[1] Acte I.

[2] *Pensées*, part I, art. 7.

il est vrai, qui dépende de nous, et elle n'est pas toujours facile : car on ne peut pas toujours rire du mal qu'on voit ou qu'on souffre, quelque philosophe que l'on soit. A cela deux remèdes : le premier, qui ne guérit guère, c'est de se persuader que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possible ; et le second, plus efficace, est de cultiver son jardin. Mais il est des hommes à qui cette sagesse ne suffit pas : il est des esprits qui ne peuvent se consoler de la mort, de la misère et de l'ignorance. A ceux-là que reste-t-il ? Faut-il qu'ils se jettent, comme Pascal, dans les bras de la religion, et qu'ils adorent humblement la volonté divine, quelle qu'elle soit ? Point de milieu : il faut adorer, comme Abel, le Dieu « avec qui rien ne peut faillir, à moins que ce ne soit dans quelque vue utile de sa bonté toute-puissante et impénétrable [1] ; » ou bien douter, avec Caïn, de la souveraine puissance ou de la souveraine bonté de Dieu [2].

Ainsi, la pieuse résignation de Pascal, la moquerie insouciante de Voltaire, la colère blasphématrice de Byron, voilà, en face de l'existence du mal, les trois partis que l'homme peut prendre. Mais ni la foi, ni l'indifférence, ni l'impiété, rien n'explique l'énigme du mal. Le cœur peut se résigner, s'engourdir ou s'endurcir : l'intelligence humaine n'est point satisfaite, elle reste inquiète et mécontente. C'est en vain que Lucifer, promettant à Caïn de lui révéler les secrets de la vie et de la mort, l'entraîne à sa suite dans

[1] *Caïn,* acte III.

[2] « Esprit, qui que tu sois, ou quoi que tu sois, tout puissant peut-être ! — Bon, je l'ignore : c'est à tes actes à le prouver. » (*Caïn,* ibid.)

l'espace et fait apparaître devant ses yeux les ombres infinies des mondes qui ont précédé le nôtre, et les squelettes étranges des êtres qui peuplaient ces terres effacées de la vie. Quand Caïn revient de ces régions mystérieuses, que fait-il et quel est-il? Écoutez la dernière et fatale question qu'il adresse à son guide :

« Et pour quelle fin m'as-tu montré tout ce que je viens de voir?

LUCIFER.

« Ne demandais-tu pas la science? et, par tout ce que je t'ai montré, ne t'ai-je pas appris à te connaître toi-même?

CAÏN.

« Hélas! il me semble que je ne suis rien.

LUCIFER.

« Et voilà quelle doit être la somme de toute science humaine : apprendre le néant de la nature mortelle. Lègue cette science à tes enfants : elle leur épargnera bien des tourments [1]. »

Oui, elle leur épargnerait bien des tourments, s'ils pouvaient la pratiquer. Mais le démon sait bien qu'elle est impossible; il sait bien que l'homme est sur la terre pour penser et pour souffrir [2]. Il faudrait pouvoir anéantir une de ces deux choses. La souffrance? mais elle résiste aux efforts de l'homme, et peut-être, comme le croit Caïn, aux efforts de Dieu. La pensée? mais comment la détruire? Par la foi? elle revient par le doute; — par l'insouciance? elle revient par le chagrin. Qui peut répondre que Candide lui-même, tout gai qu'il est, n'ait pas aussi ses

[1] Acte II.

[2] *Caïn*, acte I.

moments de tristesse en cultivant son jardin des rives du Bosphore, et qu'appuyé sur sa bêche, regardant la mer profonde, il ne pense point, c'est-à-dire il ne souffre point dans ce meilleur des mondes possible?

Les révélations de Lucifer, les courses à travers l'espace, la vue des mondes éteints, rien ne peut donc apaiser la sombre inquiétude de Caïn, qui connaît le néant de la nature mortelle et qui n'en connaît pas la réparation : car, comme le dit Pascal, ce qui fait le désespoir des athées, c'est qu'ils connaissent la misère de l'homme, et qu'ils ne connaissent pas la rédemption du Christ.

Gardons-nous de croire cependant que le Caïn de lord Byron soit un athée : il est manichéen, mais un manichéen qui ne peut prendre son parti du manichéisme. Il croit à la doctrine qui le désespère : il croit le mal égal à Dieu et invincible à l'homme. Quand Byron fit son Caïn, il avait encore auprès de lui Shelley, un de ses amis, qui avait adopté le manichéisme et qui le prêchait hardiment. Byron prit du manichéisme ce qu'il avait de sombre et de mystérieux, c'est-à-dire la croyance au pouvoir du mal, et il en fit le fond des colères de son Caïn. Il ne chercha pas dans le manichéisme une explication telle quelle du monde : c'est là le soin des philosophes; il y prit un sujet de mécontentement contre Dieu, et, poëte, il personnifia ce mécontentement dans l'orgueilleux désespoir de Caïn.

Donnez la foi à Caïn, il croira encore au mal ; mais le mal s'appellera le péché originel, il sera rachetable par le sang du Sauveur, et le manichéen sera

chrétien. Le péché originel, en effet, est le dogme du mal transporté dans le christianisme, et la rédemption est la victoire de Dieu sur le mal. Donnez à Caïn l'insouciance, et ce sera le Candide de Voltaire, croyant aussi au mal, mais s'y résignant avec une légèreté moqueuse. Ce qui sépare Caïn du dévot et du moqueur, c'est la colère qu'il a contre le mal. Il ne veut se résigner, ni pour prier Dieu, ni pour rire de tout, et il garde, avec une sorte de prédilection mélancolique, le sentiment de sa souffrance et de son chagrin. Il aime son désespoir, parce qu'il s'en fait un grief contre Dieu. Il est des hommes qui détournent les yeux loin du mal et de la douleur; Caïn y attache obstinément son regard, et, loin de se contenter du mal qu'il voit, il veut savoir le mal qu'il ne voit pas, celui du passé et celui de l'avenir, les mondes qui ne sont plus et ceux qui ne sont pas encore; il veut savoir qu'il est des astres qui sont morts et des astres qui mourront, tout étincelants qu'ils sont aujourd'hui; il cherche la tristesse et l'horreur, comme un autre les fuit; il cherche enfin dans le mal l'écueil où vient échouer la raison humaine, l'énigme qui confond l'intelligence; et cet écueil, il le contemple avec une sorte d'ardeur désespérée; cette énigme, il la tourne et la retourne dans tous les sens avec une obstination indomptable, non pour la deviner, mais pour s'irriter à loisir de la trouver inexplicable.

Tel est le Caïn de Byron, manichéen plutôt qu'athée, mécontent plutôt qu'impie, blasphémateur plutôt qu'esprit fort, poëte plutôt que philosophe; ardent, sombre, passionné, véritable personnage de

drame, mais d'un drame étrange et bizarre, dont le héros a surtout pour aventures ses pensées et ses rêveries.

Ne cherchons pas, en effet, l'intérêt du drame de Byron dans la jalousie de Caïn contre Abel et dans le crime que cause cette jalousie. Le Caïn de Byron aime son frère; à peine a-t-il eu çà et là contre Abel quelques secrètes pensées de colère et d'envie surprises par l'esprit malin[1]. Ce n'est donc pas par la

[1] LUCIFER.

« Et ton frère est-il cher à ton cœur?

CAÏN.

« Pourquoi ne le serait-il pas?

LUCIFER.

« Ton père l'aime beaucoup.... et ton Dieu de même.

CAÏN.

« Je l'aime aussi.

LUCIFER.

« Tu agis bien, et avec humilité.

CAÏN.

« Avec humilité!

LUCIFER.

« Il est le second fils de la chair... et le favori de ta mère.

CAÏN.

« Qu'il conserve sa faveur, puisque le serpent fut le premier à l'obtenir.

LUCIFER.

« Et celle de ton père?

CAÏN.

« Que m'importe, à moi? pourquoi n'aimerais-je pas celui qui est aimé de tous?

LUCIFER.

« Et Jéhovah!... le seigneur indulgent... le généreux créateur du paradis d'où il vous exile... lui aussi il sourit à Abel.

CAÏN.

« Je ne l'ai jamais vu, et j'ignore s'il sourit.

LUCIFER

« Mais tu as vu ses anges?

jalousie que le démon le tente et le séduit : c'est par la curiosité et par l'orgueil. Caïn « se sent accablé sous le poids du travail et de la tristesse, et pourtant, quand il contemple autour de lui ce monde où il semble n'être rien, il s'élève en lui des pensées qui pourraient dominer toutes choses[1]. » Au commencement, ces idées grondaient sourdement dans l'âme de Caïn ; mais, pour les chasser, il lui suffisait d'un sourire de sa femme Adah. Adah, en effet, dans Byron, est le bon ange de Caïn ; c'est elle qui l'avertit sans l'irriter. Mais un jour qu'Adah s'est éloignée de lui, et que le doute et la curiosité frémissaient plus vivement dans l'esprit de Caïn, l'ange déchu s'est avancé vers lui. Il aurait fallu que Caïn le repoussât dès les premiers mots ; malheureusement Caïn n'a pas peur, et il est curieux. Il s'entretient donc avec l'ange. C'en est fait : les paroles du démon aigrissent et enflamment les pensées de l'homme : il est perdu. En vain Adah, qui accourt près de son époux, l'avertit de fuir l'œil et la parole qui l'entraînent. Elle ne sait pas quel est l'être qui

CAÏN.

« Rarement.

LUCIFER.

« Assez, néanmoins, pour savoir qu'ils aiment ton frère. Ses sacrifices sont agréables.

CAÏN.

« Qu'ils le soient ! pourquoi me parler de cela ?

LUCIFER.

« Parce que tu y as pensé avant que je t'en eusse parlé.

CAÏN.

« Et, si j'y ai pensé, pourquoi me le rappeler ? »

(Acte II.)

[1] Acte I.

s'entretient avec Caïn ; mais elle en a peur : « Je ne puis répondre à cet immortel qui est devant moi... Je le contemple avec une crainte qui n'est pas sans charme. Dans son regard est une attraction qui fixe mes yeux troublés sur les siens; mon cœur palpite; il me frappe de terreur, et cependant il m'attire à lui de plus en plus... Caïn!... Caïn! défends-moi contre lui [1] ! » Terreur involontaire et plus sage que l'orgueilleux courage de Caïn.

Depuis que Caïn est entré en commerce avec l'esprit infernal, plus de paix pour Caïn, plus de calme, ni près d'Adah, ni même près du berceau de son enfant. Le sourire du fils suspendu au sein de sa mère a perdu son pouvoir sur l'âme du père. Autrefois la paix de l'enfant montait doucement vers le front du père pour l'éclairer et l'égayer ; aujourd'hui le trouble du père semble descendre sur l'enfant. Quelle scène admirable que celle où Adah, pour apaiser Caïn, lui montre son fils endormi ! Et Caïn alors, jetant sur lui un regard triste et sombre, comme ceux que l'ange infernal a donnés désormais aux yeux de Caïn en les dessillant. : « Cet enfant endormi ne se doute guère qu'il porte en lui le germe d'une éternelle misère pour des myriades de mortels. Ah ! mieux vaudrait que mon bras le saisît dans son sommeil et l'écrasât contre des rochers... que de le laisser vivre pour...

ADAH.

« O mon Dieu ! ne touche pas l'enfant, mon fils, ton fils, ô Caïn !

[1] Acte I.

CAÏN.

« Ne crains rien : pour tous les astres et le pouvoir qui les dirige, je ne voudrais pas m'approcher de cet enfant autrement qu'avec le baiser d'un père.

ADAH.

« Alors, pourquoi ces paroles terribles?

CAÏN.

« Je disais qu'il vaudrait mieux pour lui cesser de vivre que de souffrir toutes les peines dont il est menacé et d'en léguer de plus cruelles encore à ceux qui viendront après lui. Mais, puisque ces paroles t'affligent, disons seulement qu'il vaudrait mieux qu'il ne fût jamais né.

ADAH.

« Oh! ne dis pas cela! Où serait donc ce plaisir si doux pour une mère de veiller sur lui, de le nourrir et de l'aimer? Silence! il s'éveille. Mon pauvre Énoch! (Elle s'approche de l'enfant.) O Caïn! regarde-le : vois comme il est plein de vie, de force et de santé, de beauté et de joie; comme il me ressemble, et à toi aussi quand tu es calme, car alors nous sommes tous semblables, n'est-il pas vrai, Caïn? Mère, père, fils... nos traits se réfléchissent les uns dans les autres, comme dans une onde limpide, alors que tu es paisible comme elle. Aime-nous donc, mon cher Caïn! aime-toi pour l'amour de nous, puisque nous t'aimons... Regarde comme il sourit et tend les bras, comme il ouvre ses yeux bleus et les fixe sur les tiens pour reconnaître son père, tandis que son petit corps s'agite comme si la joie allait lui donner des ailes. Ne parle pas de nos peines : les chérubins, sans enfants, pourraient bien t'envier les

plaisirs d'un père. Bénis-le, Caïn. Il ne parle pas encore pour te remercier ; mais son cœur le fera, et ton propre cœur s'ouvrira à la reconnaissance [1]. »

Belle lutte ! D'un côté une femme et un petit enfant, de l'autre le démon, et entre eux l'âme de Caïn flottant entre les bonnes et les mauvaises pensées. La femme et l'enfant, anges gardiens timides et doux, n'ont pour eux que leur grâce et leur amour. Le démon a pour lui ce pouvoir de tenter les âmes par leurs propres désirs, qui est le plus puissant de tous : aussi est-ce ce pouvoir qui l'emporte, et le meurtre fatal s'accomplit. Non pas que ce soit contre son frère que Caïn s'irrite et s'élève : c'est contre Dieu. Plein d'une sorte de fanatisme infernal, il veut renverser l'autel dressé par Abel ; Abel s'y oppose, et alors Caïn le frappe comme le persécuteur frappe le martyr, comme l'impie frappe le prêtre sur l'autel même du Seigneur.

CAÏN.

« Si tu t'aimes toi-même, tiens-toi à l'écart jusqu'à ce que j'aie dispersé ce gazon sur son sol natal..... sinon.....

ABEL, *s'opposant à lui.*

« J'aime Dieu bien plus que la vie.

CAÏN, *le frappant sur les tempes avec un tison qu'il prend sur l'autel.*

« Remets donc ta vie à ton Dieu, puisqu'il aime les victimes [2] ! »

Abel expire, et Caïn, maudit par Ève, exilé par Adam, part accompagné d'Adah et de ses enfants ;

[1] Acte III.

[2] Acte III.

mais il part sans exciter notre pitié, sans que nous songions à nous attendrir sur son repentir, sans que le dévouement de sa femme le fasse trouver moins malheureux ou moins puni. Il part avec tout son crime et tout son malheur : avec tout son crime, car dans Byron le crime de Caïn n'est pas d'avoir tué son frère; son crime, ou plutôt son désespoir est de croire au mal autant qu'à Dieu; et ce désespoir, il l'emporte tout entier avec lui, sans vouloir ni s'en repentir ni s'en guérir. Il part aussi avec tout son malheur, car le sang de son frère qu'il a versé crie dans sa conscience. Il aimait Abel : ses remords s'accroissent par ses regrets. Le Caïn de Byron ne ressemble donc guère au Caïn repentant et consolé de Gessner et de Legouvé; il ressemble plutôt au Caïn des Pères de l'Église. Mais, entre la réprobation chrétienne que les Pères font peser sur Caïn, et celle que dans Byron Caïn prend volontiers sur sa tête, quelle différence! Dans les Pères, le réprouvé semble, par ses remords mêmes, s'incliner sous la réprobation; dans Byron, le réprouvé conteste à la réprobation divine sa justice ou sa puissance. Le mal que Caïn souffre par le travail, le mal même qu'il fait par le meurtre, et celui qu'après le meurtre il ressent par le remords, tout cela il l'impute à ce Dieu qui a fait l'homme mortel et méchant. Il ne représente point un coupable puni de son crime et courbé sous le double poids de la malédiction paternelle et de la réprobation divine : il représente l'humanité telle que Dieu l'a créée ou la souffre. « Je suis ce que je suis, dit-il en partant pour son éternel exil; je n'ai pas demandé à naître, et je ne me suis pas

créé[1]. » L'idée du crime particulier à Caïn disparaît dans l'idée générale du mal qui fait le fond de l'humanité; et le premier-né de la mortalité, souffrant et ignorant, méchant et meurtrier, destiné à vieillir et à mourir, représentant et martyr du mal, est, dans la pensée de Byron, une sorte d'énigme vivante qui accuse la providence de Dieu.

Chose curieuse! ce caractère général que Byron a voulu donner à son Caïn, a tourné contre son intention : il voulait en faire l'image de l'humanité, il n'en a fait que l'expression de quelques sentiments et de quelques idées particulières. Les passions du Caïn de Byron sont, pour ainsi dire, les passions et les souffrances de l'esprit plutôt que celles du cœur : il est plus rêveur et plus raisonneur qu'il n'est jaloux; il doute de la puissance ou de la bonté de Dieu plus qu'il ne hait son frère. Ces pensées-là ne sont pas à la portée de tous les hommes. Il faut, pour s'inquiéter et s'irriter de l'existence du mal sur la terre, un certain exercice de la raison, qui est le privilége ou le malheur du petit nombre seulement; tandis que l'envie, la colère, la haine, toutes les passions du Caïn ordinaire se rattachent malheureusement, par je ne sais combien de liens, au cœur de tous les hommes, et quand elles sont poussées jusqu'au meurtre d'un frère, elles nous épouvantent sans pourtant nous déconcerter et nous surprendre. Le Caïn de la Bible, jaloux et fratricide, est malheureusement, hélas! l'homme de tous les temps; le Caïn de Byron est plutôt l'homme de certains jours et de certains esprits.

[1] Acte III, scène dernière.

XXVIII.

SUITE DE LA HAINE FRATERNELLE. — ATRÉE ET THYESTE DANS SÉNÈQUE ET CRÉBILLON.

Les noms d'Atrée et de Thyeste sont dans l'histoire profane ce que les noms d'Abel et de Caïn sont dans l'histoire sainte, avec cette différence qu'entre Abel et Caïn la haine n'est pas réciproque, tandis qu'Atrée et Thyeste se haïssent également l'un l'autre. Sénèque et Crébillon ont mis sur la scène cet exemple expressif de la haine envieillie et opiniâtre.

On peut estimer beaucoup ou fort peu le théâtre de Sénèque, selon la manière dont on le considère. Si l'on prend ses tragédies, d'après leur titre, pour des œuvres destinées à la scène, et si l'on y cherche le mérite de la poésie dramatique, je veux dire la vérité des caractères, la justesse des sentiments, la gradation de l'intérêt, on fera peu de cas du théâtre de Sénèque. Si, au contraire, cessant de prendre Sénèque pour un poëte dramatique, nous le prenons pour un philosophe, si nous voulons bien regarder ses tragédies comme des dialogues philosophiques et oratoires, comme des exercices d'éloquence et parfois même de rhétorique, alors on peut goûter le théâtre de Sénèque.

Il y a un ouvrage mêlé aux œuvres de Sénèque

et attribué à son père, qui, selon moi, peut nous donner une idée de la manière dont se faisaient les tragédies du philosophe : je veux parler des *Controverses*. Les *Controverses* de Sénèque sont des exercices oratoires faits pour l'école, des causes fictives et la plupart fort étranges, plaidées par les jeunes gens qui se préparaient à l'art de la parole. A Rome, la déclamation avait toujours eu une grande importance. Aux temps de la république, quand l'éloquence donnait le pouvoir, la déclamation était pour les orateurs un exercice et une préparation, une manière de se tenir en haleine. Cicéron déclamait à Tusculum, afin d'être mieux préparé à parler dans le sénat et sur la place publique. Quand Auguste, selon la piquante expression de Tacite, vint pacifier l'éloquence, comme toutes les autres institutions républicaines, la déclamation changea de but : elle ne fut plus un exercice, elle fut un art, mais un art renfermé dans l'école. Comme il n'y avait plus de grandes causes politiques et judiciaires, comme le sénat et la place publique étaient muets, comme le barreau ne s'occupait plus que des procès civils, et penchait chaque jour davantage vers l'éloquence du mur mitoyen, on se mit à plaider des causes imaginaires, et l'art de la parole devint un art académique au lieu d'être un instrument de pouvoir. Ces causes qu'on inventait à plaisir étaient singulières, romanesques, impossibles; et plus le sujet était bizarre, plus il convenait au bel esprit des déclamateurs.

Les *Controverses* de Sénèque sont un recueil des plus beaux passages de ces déclamations de l'école. Les pensées recherchées, les sentences emphatiques,

les maximes ambitieuses y abondent; mais le style est vif, piquant comme celui de Sénèque, et, de plus, les grandes idées de la philosophie stoïcienne y sont souvent exprimées avec force et avec éclat. Cependant les *Controverses*, par leurs défauts comme par leurs qualités, se ressentent de la jeunesse de leurs auteurs, et ne sont, après tout, que les cahiers d'élèves ingénieux et brillants.

Au contraire, les tragédies de Sénèque, qui sont aussi des exercices académiques, et qui ne sont pas plus faites pour la scène que les *Controverses* pour le barreau, sont les exercices d'un maître qui a toutes ses qualités et tous ses défauts. Là, tous les héros de la tragédie grecque, devenus philosophes à l'école de Sénèque, expriment à l'envi les idées du stoïcisme. Ce ne sont plus Œdipe, Agamemnon, Thyeste, Hécube, Polyxène, Antigone, exprimant les émotions qui conviennent à leurs aventures : ce sont des Romains et des élèves de Sénèque, répétant les maximes du traité de la Colère ou de la Clémence.

Ne nous laissons donc pas tromper par le nom, et ne prenons pas les pièces de Sénèque pour des tragédies : ce sont des ouvrages d'un genre tout à fait différent, et ces ouvrages ont dans leur genre des qualités qu'il faut savoir reconnaître. Les sentences de Sénèque sont fort peu dramatiques, mais elles sont ingénieuses, parfois élevées; elles sont exprimées dans un style qui donne à la pensée beaucoup de relief. Pourquoi ne pas jouir de ces pensées sans nous inquiéter du personnage qui les exprime? Je suis fort persuadé que les vieillards d'Argos, au

temps d'Atrée et de Thyeste, n'ont jamais songé à chanter en chœur :

> C'est être roi que ne rien craindre,
> C'est être roi que ne rien souhaiter.
> Quiconque en ses désirs parvient à se contraindre,
> Sur ce trône est sûr de monter [1].

Je pense également que si Thyeste, en rentrant dans Argos, a ressenti une terreur involontaire au souvenir de son frère outragé et tout-puissant, cette terreur ne lui a pas inspiré la tirade philosophique qu'il débite dans Sénèque sur les douceurs de la pauvreté et les dangers de la grandeur. « Les crimes, dit-il, n'entrent point dans les cabanes : la table est frugale, mais sûre. C'est dans les coupes d'or que se boit le poison [2]. » Puis Thyeste énumère avec complaisance toutes les magnificences impériales qu'il s'applaudit de ne pas avoir [3], magnificences trop grandes pour qu'un roi d'Argos, aux temps héroïques, puisse seulement en avoir l'idée, et qui sentent

[1] Rex est qui metuit nihil,
Rex est qui cupiet nihil.
Hoc regnum sibi quisque dat.
(*Thyeste*, vers 388).

[2] . . . . Scelera non intrant casas,
Tutusque mensa capitur angusta cibus :
Venenum in auro bibitur....
(Vers 451.)

[3] Nec fulget altis splendidum tectis ebur,
Somnosque non defendit excubitor meos ;
Non classibus piscamur, et retro mare
Jacta fugamus mole ; non ventrem improbum
Alimus tributo gentium ; nullus mihi
Ultra Getas metatur et Parthos ager
(Vers 457.)

l'empereur romain, c'est-à-dire le maître du monde. Ainsi pouvait parler Néron dans un accès de philosophie, entre deux crimes ou entre deux orgies. Mais oublions un instant que nous sommes dans le vieil Argos; oublions que nous lisons une tragédie; songeons que nous sommes à Rome, à la cour de Claude ou de Néron, et que ce sont les crimes et les folies de cette cour, maîtresse du monde, que Sénèque décrit en témoin qui les a vus, en observateur qui en pénètre la cause, en philosophe qui en déteste l'infamie et l'extravagance. Quels tableaux! quelle éloquence amère et sombre! Le théâtre de Sénèque ajoute quelques traits aux tableaux de Tacite; c'est l'histoire romaine mise en action sous des noms grecs.

Vues de ce côté, les tragédies de Sénèque prennent un intérêt singulier : elles peignent un moment de l'histoire, l'empire sous les Césars, la société romaine telle que l'avaient faite Auguste et Tibère. Dans cette société, tout est à la fois raffiné et gigantesque : raffiné, parce que la civilisation romaine, héritière de la civilisation grecque, est déjà vieille et corrompue; gigantesque, parce que Rome dispose des forces et des richesses du monde entier. De là des magnificences incroyables; de là des forfaits inouïs; de là la nature matérielle tourmentée par les extravagances du luxe, et la nature morale outragée par les prodiges du crime. La passion de l'impossible, c'est-à-dire la dernière passion des tout-puissants, et celle aussi qui sert de punition à l'excès de toutes les autres, la passion de l'impossible semble s'emparer des Césars. Raffinements dans la débauche, recherches dans la cruauté, tortures de la

chair d'autrui et de la leur pour trouver le plaisir, lutte singulière entre l'infini de la gourmandise impériale et les bornes de l'appétit humain, travaux capricieux et colossaux qui essaient de changer la nature, de mettre les montagnes où étaient les vallons, la mer où était la terre, les forêts où étaient les maisons, la campagne où était la ville : voilà ce que Sénèque a vu et ce qu'il a décrit dans un style raffiné et énergique, hardi et prétentieux, emphatique et subtil, dans un style enfin digne du spectacle étrange qu'il décrivait. Ces parricides et ces incestes de la vieille tragédie, Rome les a renouvelés : les Césars valent les Atrides. Ils n'ont pas l'emportement sauvage des temps héroïques : ils ont le sang-froid du crime civilisé. Cet Atrée qui veut se venger de son frère vingt ans encore après l'outrage, ces forfanteries de scélérat et de tyran, tout cela peut nous paraître exagéré, si nous ne considérons que la vraisemblance dramatique; mais songeons à Tibère et à Néron. Il y a quelques-unes des pensées d'Atrée que Sénèque n'a pu trouver que dans l'âme de Néron, quand le précepteur étudiait avec effroi son élève. «Quelle mort emploierai-je contre Thyeste? dit Atrée s'excitant à la vengeance. — Qu'il périsse par le glaive, répond le confident.

Tu parles de la mort; moi je songe au supplice,

s'écrie Atrée [1]. » Le mot est digne des Césars qu'a peints Tacite.

[1] Profare dirum qua caput mactem via.
— Ferro peremptus spiritum inimicum exspuat.
— De fine pœnæ loqueris; ego pœnam volo.
(Vers 244.)

Je ne veux pas abuser de ces rapprochements et retrouver la chronique du palais des Césars dans les tragédies de Sénèque ; mais le confident même d'Atrée, qui commence par prêcher à son maître la clémence, le pardon, le respect de l'opinion publique [1], et qui finit par conseiller complaisamment contre Thyeste le fer d'abord, le feu ensuite ; qui cherche même comment on pourra attirer Thyeste dans Argos ; ce moraliste sévère, qui devient peu à peu, sous l'œil et la menace d'Atrée, un complice docile et empressé, je suis presque tenté de croire que c'est Sénèque lui-même près de Néron, résistant d'abord aux crimes, bientôt ne cherchant plus qu'à les diminuer et finissant par les excuser [2]. Le peintre s'est représenté dans le tableau sans y songer.

Qu'on ne croie pas cependant non plus que, dans ces tragédies, tout sente l'école du philosophe ou la douloureuse expérience du courtisan, et que rien n'y soit dramatique et imité de la scène grecque. Dans ce recueil d'exercices académiques que nous appelons le théâtre de Sénèque, la tragédie a aussi sa part. L'arrivée de Thyeste à Argos avec ses fils, ses terreurs involontaires, ses soupçons, et, comme contraste, la confiance de ses enfants, qui croient aux promesses d'un oncle et qui surtout ne peuvent

[1] . . . . Fama te populi nihil
Aversa terret ?...
Nefas nocere vel malo fratri puta...
. . . . Nulla te pietas movet ?
(Vers 204, 219, 248.)

[2] Voyez dans Tacite le rôle de Sénèque au moment du meurtre d'Agrippine ; voyez aussi les fragments de Sénèque, page 576, édition de Blœu, Amsterdam.

pas penser qu'on puisse encore haïr après vingt ans écoulés ; leur joie naïve, les exhortations qu'ils font à leur père [1], l'entrevue des deux frères, la profonde dissimulation d'Atrée, l'abattement de Thyeste et ses touchantes supplications, quand il confie ses enfants à son frère comme le meilleur gage de sa foi, tout cela fait un spectacle vraiment digne de la tragédie. L'action, du reste, est d'une simplicité et je dirais volontiers d'une nudité singulière : il n'y a aucun nœud, aucune intrigue. Atrée, dès qu'il est maître de Thyeste et de ses enfants, tue les fils, les fait cuire et les fait servir sur la table du père. Le quatrième acte est consacré tout entier au récit détaillé de cette boucherie, récit fait au chœur par un messager et que le chœur interrompt par ses lamentations. C'est au cinquième acte seulement que reparaissent Atrée et Thyeste, et cet acte est terrible, quoique les sentiments des deux frères, la vengeance satisfaite d'Atrée et le désespoir de Thyeste, y soient exprimés avec trop d'emphase et de subtilité. La terreur de la situation se sent à travers la recherche de l'expression : nous frémissons quand nous voyons Thyeste assis à cette table qu'il croit hospitalière, et qu'au fond du théâtre Atrée s'avance pour révéler à son frère l'horrible secret de ce festin. « Allons, dit Atrée avec une affreuse ironie, il y a assez longtemps

[1] . . . . . Ira frater abjecta redit,
Partemque regni reddit.....
Pater, potes regnare....
Redire pietas, unde submota est, solet,
Reparatque vires justus amissas amor.
(Vers 431, 442, 474 et 475.)

que mon hôte et mon convive est assis tranquille à ma table; il ne faut pas que Thyeste soit ivre : il ne sentirait plus son malheur [1]. »

Cette joie du malheureux Thyeste, qu'Atrée observe avec un plaisir cruel, cette joie est mêlée d'un secret sentiment de chagrin et de terreur qui la rend touchante. Quoique assis à la table de son frère, quoique dans le palais de ses pères, Thyeste se sent troublé et inquiet. En vain il veut prendre un esprit plus calme, un visage plus content : son âme résiste à la joie du retour et de la réconciliation. « Peut-être, dit-il avec la sagacité d'un philosophe qui veut expliquer ces mouvements involontaires de l'âme, peut-être est-ce la maladie des malheureux de ne plus vouloir croire au bonheur... Hélas ! pourquoi ces pleurs que je ne veux pas répandre et qui s'échappent de mes yeux? pourquoi cette tristesse? est-ce donc que je suis malheureux? Allons, couronnons-nous de fleurs, parfumons nos cheveux, livrons-nous à la joie du festin? — Je ne puis, je ne puis!.. Insensé! garde-toi de blesser ton frère par ta défiance, calme-toi. Va! tu n'as plus rien à craindre, ou tu n'as plus rien à empêcher [2]. »

C'est à ce moment qu'Atrée s'avance vers son frère, et, prenant à son tour la coupe des ancêtres, l'offre à Thyeste, qui la reçoit et l'approche de ses

[1] Nimis diu, conviva, securo jaces
Hilarique vultu; jam satis mensis datum est,
Satisque Baccho : sobrio tanta ad mala
Opus est Thyeste...
(Vers 898.)

[2] Proprium hoc miseros sequitur vitium
Nunquam rebus credere lætis.
. . . . Quid flere jubes,

lèvres; mais la coupe tremble dans sa main, la table s'ébranle, le palais chancelle, le soleil s'éclipse. « Mon frère, s'écrie Thyeste, rends-moi mes enfants!

ATRÉE.

« Je te les rendrai, et personne désormais ne pourra te les enlever. (Il fait apporter les têtes des trois enfants.) Les voilà! reconnais-tu tes enfants?

THYESTE.

« Je reconnais mon frère[1]! »

Le mot est sublime. Ce devrait être le dernier de la tragédie : car, après ce mot, les paroles du Thyeste de Sénèque ne sont plus que de froides antithèses. Mais le malheur de la rhétorique est de ne pas savoir se taire et de prêter des phrases ambitieuses à des

Nulla surgens dolor ex causa?
Quis me prohibet flore recenti
Vincire comam? Prohibet, prohibet!
Vernæ capiti fluxere rosæ;
Pingui madidus crinis amomo
Inter subitos stetit horrores.
Imber vultu nolente cadit.
Venit in medias voces gemitus.
. . . .
Libet et tyrio saturas ostro
Rumpere vestes; ululare libet.
. . . .
Quos tibi luctus, quosve tumultus
Fingis, demens? Credula præsta
Pectora fratri; jam quidquid id est,
Vel sine causa, vel sero times.

(Vers 938 à 964.)

[1] . . . . . Redde jam natos mihi.
— Reddam, et tibi illos nullus eripiet dies.
. . . . . Natos ecquid agnoscis tuos?
— Agnosco fratrem.

(Vers 997 à 1006.)

situations impossibles. Atrée et Thyeste ne font plus assaut de vengeance et de désespoir : ils font assaut de rhétorique. Dans sa douleur Thyeste allait se frapper la poitrine, il s'arrête : c'est là que sont ses fils ; il épargne leurs restes [1]. Atrée, à son tour, n'est pas content de sa vengeance : « Il aurait dû verser encore chaud le sang des fils dans la bouche du père et le lui faire boire, ses enfants vivant et respirant encore sous ses yeux [2]. »

Qu'il me soit permis de comparer un instant, avec cette rhétorique prétentieuse et ampoulée, les touchantes paroles de Gabrielle de Vergy, dans le vieux roman français de ce nom. Le mari de Gabrielle de Vergy lui a fait manger le cœur de son amant, et, ce repas fait, il lui en révèle le secret. Gabrielle alors, dans sa douleur, sans chercher, comme Thyeste, à exprimer subtilement de quelle manière elle est devenue le tombeau de son amant, répond à son mari :

Je vous affi certainement
Qu'à nul jour mais (*jamais*) ne mengeray,
D'autre morsel (*morceau*) ne metteray
De seure (*dessus*) si gentil viande.
Or (*maintenant*) m'est ma vie trop pezande
A porter ; je ne voel plus vivre.
Mort, de ma vie me délivre !
Lors est à icel mot pasmée [3].

[1] Parcamus umbris.
(Vers 1047.)

[2] Ex vulnere ipso sanguinem calidum in tua
Diffundere ora debui, ut viventium
Biberes cruorem....
(Vers 1054.)

[3] *L'histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, publiée par G. A. Crapelet ; Paris, 1829, p. 967.

Autant le *Thyeste* de Sénèque est simple, roide, dépourvu d'intrigue et d'action, autant l'*Atrée* de Crébillon est compliqué, confus, romanesque. Mais, si dans Sénèque la rhétorique ne parvient pas à étouffer entièrement l'intérêt attaché au sujet, cet intérêt perce aussi dans Crébillon à travers le roman.

C'est surtout dans la peinture du caractère d'Atrée qu'éclate, selon moi, la supériorité de Crébillon sur Sénèque. Il a, comme Sénèque, pris ce caractère dans la tradition grecque, et il n'a pas cherché à l'adoucir et à le déguiser; il ne l'a même pas rendu amoureux, ce dont il faut lui savoir gré, quand on songe aux habitudes de son temps et à celles de son théâtre. Son Atrée est cruel, terrible, implacable; mais, au moins, il l'est comme un homme, et non comme un anthropophage ou comme un ogre. L'Atrée latin se plaît à décrire les détails de sa vengeance avec l'exactitude d'un boucher ou d'un habitué des combats de gladiateur; sa barbarie est toute matérielle, et c'est par là qu'elle nous choque et ne nous touche pas. La barbarie de l'Atrée français, au contraire, est une passion profonde et réfléchie, plutôt qu'un instinct de férocité brutale : l'Atrée de Crébillon aime la vengeance. Je voudrais, dit-il,

Je voudrais me venger, fût-ce même des Dieux!
Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance;
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance[1].

Et, quand on lui parle de pardonner à Thyeste :

Qui? moi lui pardonner! les fières Euménides
Du sang des malheureux sont cent fois moins avides,

[1] Acte I, scène 3.

Et leur farouche aspect inspire moins d'horreur
Que Thyeste aujourd'hui n'en inspire à mon cœur [1].

Ce caractère implacable d'Atrée est une des plus belles créations de Crébillon. La terreur qu'inspire Atrée domine les complications infinies du roman inventé par le poëte. Dans la tragédie française, nous ne voyons pas Thyeste arriver à Argos avec ses trois enfants, sur la foi des promesses d'Atrée : les choses ne se passent pas si simplement. Thyeste a été jeté en Eubée par un naufrage, avec sa fille Théodamie, au moment même où, en Eubée aussi, Atrée assemblait une armée pour marcher contre Athènes. Thyeste, et Théodamie surtout, ont trouvé un protecteur en Plisthène, que tout le monde croit le fils d'Atrée et qui est le fils de Thyeste et d'Érope. Mais Atrée l'a élevé pour en faire un jour le meurtrier de son père. Plisthène est chef de l'armée d'Eubée, et il a promis un vaisseau à Théodamie pour sortir de l'île. Quant à Thyeste, il a soigneusement caché son nom. Atrée, cependant, apprend qu'une jeune fille et son père ont demandé un vaisseau à Plisthène afin de quitter l'Eubée. Ses soupçons s'élèvent : pourquoi ces étrangers ne se montrent-ils pas? quel est leur nom? leur pays? où vont-ils? Il interroge d'abord Théodamie, qui répond qu'ils allaient à Byzance quand leur vaisseau s'est brisé.

Mais Byzance, madame, est-ce votre patrie?

lui dit Atrée.

THÉODAMIE.

Non : j'ai reçu le jour non loin de la Phrygie.

[1] Acte III, scène 3.

ATRÉE.

Par quel étrange sort, si loin de ces climats,
Vous retrouvez-vous donc dans mes nouveaux États?
Ce vaisseau que les vents jetèrent dans l'Eubée
Sortait-il de Byzance ou du port de Pirée?
En vous sauvant des flots, mon fils (je m'en souviens)
Ne trouva sur ces bords que des Athéniens.

THÉODAMIE.

Peut-être, comme nous le jouet de l'orage,
Ils furent comme nous poussés sur ce rivage;
Mais ceux qu'en ce palais a sauvés votre fils
Ne sont point nés, seigneur, parmi vos ennemis.

ATRÉE.

Mais, madame, parmi cette troupe étrangère,
Plisthène sur ces bords rencontra votre père:
Dédaigne-t-il un roi qui devient son appui?
D'où vient que devant moi vous paraissez sans lui?

THÉODAMIE.

Mon père infortuné, sans amis, sans patrie,
Traîne à regret, seigneur, une importune vie,
Et n'est point en état de paraître à vos yeux.

ATRÉE.

Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux[1].

Ce dernier vers, si simple, nous fait frémir, tant nous tremblons déjà devant Atrée!

Ordinairement les reconnaissances sont des scènes qui inspirent la pitié; ici l'entrevue et la reconnaissance des deux frères inspirent la terreur. Thyeste est perdu, s'il est reconnu par Atrée; aussi voyez comme il essaye de se cacher: il parle peu, il cherche à déguiser sa voix, ses gestes, sa contenance.

Quel est ton nom, ton rang? quels humains t'ont vu naître?

[1] Acte II, scène 4.

THYESTE.

Les Thraces.

ATRÉE.

Et ton nom?

THYESTE.

Pourriez-vous le connaître?

Philoclète....

ATRÉE.

Où s'adressaient tes pas? et de quelle contrée
Revenait ce vaisseau brisé près de l'Eubée?

THYESTE.

De Sestos; et j'allais à Delphes implorer
Le Dieu dont les rayons daignent nous éclairer.

ATRÉE.

Et tu vas de ces lieux?....

THYESTE.

Seigneur, c'est dans l'Asie
Que je vais terminer ma déplorable vie,
Espérant aujourd'hui que de votre bonté
J'obtiendrai le secours que les flots m'ont ôté.
Daignez...

ATRÉE.

Quel son de voix a frappé mon oreille?
Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille?
D'où naissent à la fois des troubles si puissants?
Quelle soudaine horreur s'empare de mes sens?
Toi qui poursuis le crime avec un soin extrême,
Ciel, rends vrais mes soupçons, et que ce soit lui-même!
Je ne me trompe point, j'ai reconnu sa voix;
Voilà ses traits encore: ah! c'est lui que je vois.
Tout ce déguisement n'est qu'une adresse vaine;
Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.
Il fait, pour se cacher, des efforts superflus:
C'est Thyeste lui-même, et je n'en doute plus.

THYESTE.

Moi Thyeste, seigneur[1]!

[1] Acte II, scène 1.

Ainsi, dans l'âme d'Atrée, la haine fait l'effet que produit ordinairement l'affection : elle lui donne ces pressentiments secrets qui, dans les reconnaissances ordinaires, avertissent tantôt deux frères longtemps inconnus l'un à l'autre, tantôt un père et un fils séparés par la fortune. Électre se sent entraînée vers Oreste, Zopire vers Séide, Sémiramis vers Arsace : ils sont entraînés par une sympathie affectueuse et douce. Atrée se sent aussi attiré vers son frère, mais attiré par la haine et par la vengeance. Dans l'âme d'Atrée, l'amour fraternel s'est converti en haine; mais la haine a gardé la clairvoyance et la sagacité de l'amour.

Les dangers de Thyeste, une fois qu'il est reconnu, deviennent plus grands; mais ils sont moins tragiques, parce qu'ils sont moins simples. Le caractère d'Atrée se rapetisse par les singuliers raffinements de sa vengeance. Il veut décider Plisthène à égorger Thyeste, et, comme il ne peut pas faire verser le sang du père par le fils, il imagine alors de faire boire au père le sang du fils. Ces escamotages de cruauté gâtent la tragédie de Crébillon; et pourtant, telle est l'affreuse grandeur du sujet, et, disons-le aussi, la sombre énergie des sentiments, parfois même des expressions du poëte, qu'en dépit de ces fautes la vengeance d'Atrée, le malheur de Thyeste, l'innocence même de Plisthène, nous émeuvent d'horreur et de pitié. Plisthène, en effet, qui jusque-là, dans la pièce, n'a été qu'un jeune prince amoureux, sait, avant de périr, trouver des pensées conformes au péril qui l'attend et qu'il a obscurément deviné. Théodamie, Thyeste, Thessandre lui-même, le confi-

dent de Plisthène, croient tous à la bonne foi d'Atrée; Plisthène seul est inquiet et défiant. En vain son confident lui parle du festin qui s'apprête en témoignage de la réconciliation des deux frères,

> Et des dieux appelés à cette auguste fête.
> . . . .
> De quelque crime affreux cette fête est complice,

répond Plisthène;

> C'est assez qu'un tyran la consacre en ces lieux;
> Et nous sommes perdus, s'il invoque les dieux[1].

Trop justes pressentiments! il est immolé par les gardes du tyran, et son sang est versé dans la coupe des aïeux qui est apportée sur la scène. Thyeste demande à jurer le premier, car il a confiance en la foi d'Atrée:

> Euristhène, donnez: laissez-moi l'avantage
> De jurer le premier sur ce précieux gage.
> Mon cœur, à son aspect, de son trouble est remis.
> Donnez.... mais cependant je ne vois point mon fils[2].

Il prend la coupe et va boire: elle est pleine de sang! alors retentit ce beau et terrible vers de Sénèque:

ATRÉE.

> Reconnais-tu ce sang?

THYESTE.

> Je reconnais mon frère[3]!

Crébillon a eu le bon esprit de ne traduire de Sé-

[1] Acte V, scène 2.
[2] Acte V, scène 5.
[3] Scène dernière.

nèque que ce mot sublime, et de laisser de côté les antithèses raffinées du Thyeste de Sénèque. Le sien, au lieu de parler, se tue après avoir invoqué les dieux, qui le vengeront de son frère :

Les dieux que ce parjure a fait pâlir d'effroi
Le rendront quelque jour plus malheureux que moi :
Le ciel me le promet; la coupe en est le gage[1],
Et je meurs.

ATRÉE.

A ce prix j'accepte le présage.

Il fallait s'arrêter à ce vers, qui est encore un cri de haine, et ne pas ajouter ces deux vers qui ne semblent plus qu'une sorte de défi à la justice des dieux et à la conscience des hommes :

Ta main, en t'immolant, a comblé mes souhaits,
Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits.

Le public, en effet, accepte de bonne grâce les sujets même les plus horribles, et il n'a pas la pruderie que Crébillon semble lui reprocher dans la préface de sa tragédie. Il permet aux poëtes tous les crimes qui sont nécessaires au sujet; mais il ne leur permet que ceux-là. Comme Atrée est pour nous le type de la haine fraternelle, tout ce qui exprime cette haine et l'ardeur de la vengeance est permis au poëte. Qu'Atrée soit donc le plus cruel et le plus

[1] ATRÉE.

Tu sais qu'aucun de nous, sans un malheur soudain,
Sur ce gage sacré n'ose jurer en vain ;
C'est sa perte, en un mot. Cette coupe fatale
Est le serment du Styx pour les fils de Tantale.

(Acte IV, scène 5.)

implacable des frères : c'est le droit de Crébillon de le représenter sous de pareils traits; mais il ne faut pas aller plus loin. J'applaudis à l'énergique expression de la haine fraternelle; je n'applaudis pas à l'espérance et à la joie de l'impunité, car ce sentiment-là n'appartient plus à la haine fraternelle, et je n'ai consenti qu'aux crimes qui peuvent m'inspirer l'horreur de cette haine fatale.

XXIX.

SUITE DE LA HAINE FRATERNELLE. — *Adélaïde du Guesclin*, DE VOLTAIRE. — *La Fiancée de Messine*, DE SCHILLER.

Dans Atrée la jalousie a enfanté la haine : Atrée ne peut pas oublier que Thyeste lui a ravi Érope. De là cette colère implacable qui s'est endurcie et envenimée par le temps, au lieu de s'apaiser. Dans *Adélaïde du Guesclin* et dans *la Fiancée de Messine*, Voltaire et Schiller ont représenté aussi les transports de la jalousie poussés jusqu'au fratricide. Mais ici la jalousie ne s'est pas, avec l'aide du temps, transformée en une sombre et profonde inimitié : c'est une passion qui éclate par un crime soudain et presque involontaire; elle est meurtrière sans être haineuse. Aussi y a-t-il, entre l'affreuse vengeance d'Atrée et la colère des héros de Voltaire et de Schiller, une grande différence : l'une inspire une horreur qui touche au dégoût; l'autre inspire la terreur, mais cette terreur est mêlée d'une sorte de pitié pour le meurtrier lui-même. L'amour et la jalousie tiennent, aussi bien, plus de place dans les drames de Voltaire et de Schiller que dans les drames de Sénèque et de Crébillon. Voltaire et Schiller, en effet, n'ont pu faire supporter et surtout faire plaindre leurs héros fratricides qu'en montrant les transports d'amour et de

jalousie qu'ils ressentent. J'écarterai cependant, autant que possible, dans l'examen d'*Adélaïde du Guesclin* et de *la Fiancée de Messine*, ce qui tient à l'espression de l'amour, et je considérerai plus particulièrement ce qui tient à l'expression de l'amitié ou de la haine fraternelle.

Le sort de la tragédie de Voltaire fut bizarre. Jouée d'abord en 1734 sous le nom d'*Adélaïde du Guesclin*, elle tomba. Voltaire, qui n'aimait pas à rien perdre, la fit reparaître, en 1752, sous le nom d'*Amélie* ou *le Duc de Foix*, et elle réussit; puis, en 1765, elle fut reprise sous son ancien nom d'*Adélaïde du Guesclin*, telle qu'elle était en 1734, et elle eut le plus grand succès. Voltaire, dans sa correspondance, s'amuse beaucoup de cette inconstance du public. « Je vois bien, dit-il, que je ne connaissais pas encore ce public inconstant que je croyais connaître. Je ne me doutais pas qu'il dût approuver avec tant de transports ce qu'il avait condamné avec tant de mépris. Vous souvenez-vous qu'autrefois, lorsque Vendôme disait, à la dernière scène : *Es-tu content, Coucy?* les plaisants répondaient : *Couci-couci* [1]..... Vous me demandez auquel des deux jugements je me tiens. Je vous répondrai ce que dit un avocat vénitien aux sérénissimes sénateurs devant lesquels il plaidait: « Vos Excellences, le mois passé, jugèrent de cette « façon ; et ce mois-ci, dans la même cause, elles ont « jugé tout le contraire et toujours à merveille [2]. »

Cette mobilité du goût public, qui amusait d'au-

[1] Lettre au comte d'Argental, du 17 septembre 1765.

[2] Lettre servant de préface à la pièce.

tant plus Voltaire qu'elle finissait par lui donner raison, s'explique aisément quand on songe aux changements qui s'étaient faits, de 1734 à 1765, dans les habitudes de la tragédie française.

En 1734, dès le premier vers,

> Digne sang de Guesclin, vous qu'on voit aujourd'hui
> Le charme des Français dont il était l'appui,

il s'éleva des murmures : le parterre était tellement habitué aux héros de la tragédie grecque et romaine que c'était, pour ainsi dire, le dépayser que d'introduire l'histoire nationale dans la tragédie. En 1765, au contraire, le parterre, instruit par Voltaire à trouver partout la tragédie, dans les temps anciens comme dans les temps modernes, en Amérique comme en Europe, se plaisait aux souvenirs historiques, et ces noms de Guesclin, Vendôme, Nemours, Coucy, charmaient son imagination.

En 1734, il y avait encore je ne sais quelle fausse idée de la bienséance tragique, qui fit que le duc de Nemours, arrivant sur le théâtre blessé et le bras en écharpe, parut manquer à la dignité dramatique. Il était permis aux héros tragiques de mourir sur le théâtre, mais non pas d'y paraître le bras en écharpe : cela, disait-on, sentait l'hôpital ou les invalides. En 1765, il y avait moins de pruderie, et la bandoulière de Nemours ne choqua personne.

Enfin, au quatrième acte, lorsque Vendôme, ordonnant à Coucy de faire périr Nemours, lui dit :

> Qu'à l'instant de sa mort, à mon impatience,
> Le canon des remparts annonce ma vengeance,

ce mot de canon, nouveau dans la tragédie, choqua les

préjugés; mais ce fut bien pis quand, au cinquième acte, on entendit le signal annoncé : un coup de canon dans la tragédie, qui ne connaissait jusqu'ici que les coups de poignard, cela parut une témérité incroyable, et le parterre siffla le coup de canon. En 1765, au contraire, le coup de canon, qui est le signal qu'un frère vient d'être assassiné par l'ordre de son frère, fit grand effet, et, enfin, au dénoûment, la noble familiarité du mot, *Es-tu content, Coucy?* émut les esprits au lieu de faire rire les plaisants du parterre : tant les idées, et ce que j'appellerais volontiers les mœurs du théâtre, avaient changé depuis trente ans!

De l'histoire de la pièce passons au caractère des personnages.

Vendôme est bon, généreux; il aime son frère, et, quand il ne sait pas encore que ce frère aime Adélaïde et est aimé d'elle, Nemours, après Adélaïde, est à ses yeux, dit-il à Adélaïde elle-même,

> Le plus cher des mortels et le plus précieux.
> Sa mort m'accablerait des plus horribles coups,
> Et, pour m'en consoler, mon cœur n'aurait que vous[1].

Ainsi Vendôme n'a contre son frère ni haine ni colère, quoique ce frère soit dans le parti ennemi. Sa tendresse fraternelle triomphe aisément du fanatisme

[1] Je n'entends pas admirer tous les vers que je cite. Voltaire lui-même écrivait à M. de Cideville, en lui envoyant *Adélaïde*, le 27 octobre 1733 : « Aujourd'hui est partie par le coche certaine *Adélaïde du Guesclin,* qui va trouver l'intime ami de son père, avec des sentiments fort tendres, beaucoup de modestie, et quelquefois de l'orgueil; de temps en temps des vers frappés, mais quelquefois d'assez faibles. »

des guerres civiles. Bientôt Nemours, blessé et pris dans un combat, est amené devant Vendôme. Quelle vive et touchante reconnaissance entre les deux frères! Nemours, triste d'avoir combattu contre son frère; Vendôme, se sentant aussi troublé à l'approche de ce guerrier qu'il ne connaît pas encore :

VENDÔME.

Quelle voix, quels accents ont frappé mes esprits?

NEMOURS, *le regardant.*

M'as-tu pu méconnaître?

VENDÔME, *l'embrassant.*

Ah, Nemours! ah, mon frère!

NEMOURS.

Ce nom jadis si cher, ce nom me désespère.
Je ne le suis que trop ce frère infortuné,
Ton ennemi vaincu, ton captif enchaîné!

VENDÔME.

Tu n'es plus que mon frère. Ah! moment plein de charmes!
Ah! laisse-moi laver ton sang avec mes larmes.
. . . .
Ne te détourne point, ne crains point mon reproche.
Mon cœur te fut connu : peux-tu t'en défier?
Le bonheur de te voir me fait tout oublier[1].

Unis en dépit de la guerre et des discordes civiles, quel est donc le sentiment qui pourra séparer les deux frères? quelle est la passion qui, d'un héros magnanime, fera un fratricide? l'amour ou plutôt la jalousie. Telle est la passion qui agite Vendôme. Inquiet et cherchant quel est son rival, il soupçonne tout le monde d'aimer Adélaïde et d'être aimé d'elle, Coucy d'abord, et cet ami fidèle n'est plus, aux yeux

[1] Acte II, scène 2.

de Vendôme, qu'un traître et un ennemi, dès qu'il le croit son rival. Mais bientôt ses soupçons sont éclaircis : c'est Nemours qui aime Adélaïde, et leur amour éclate hardiment à ses yeux. En effet, pressée par Vendôme de lui accorder sa main, et pressée devant Nemours qui ne se contient qu'à peine, Adélaïde refuse avec une fermeté invincible; elle avoue même qu'elle en aime un autre. Vendôme alors, furieux et déjà se défiant confusément de son frère, s'écrie :

Quoi donc! vous attendiez, pour oser m'accabler,
Que Nemours fût présent et me vît immoler?
Vous vouliez ce témoin de l'affront que j'endure?
Allez, je le croirais l'auteur de mon injure,
Si.... mais il n'a point vu vos funestes appas;
Mon frère trop heureux ne vous connaissait pas.
Nommez donc mon rival, mais gardez-vous de croire
Que mon lâche dépit lui cède la victoire.....
Je sais trop qu'on a vu lâchement abusés
Pour des mortels obscurs des princes méprisés;
Et mes yeux perceront, dans la foule inconnue,
Jusqu'à ce vil objet qui se cache à ma vue.

NEMOURS.

Pourquoi d'un choix indigne osez-vous l'accuser?

VENDÔME.

Et pourquoi, vous, mon frère, osez-vous l'excuser[1]?

Une fois livré à la jalousie qui le dévore, Vendôme ne se connaît plus, il lui faut le sang de son rival. Qu'on ne lui dise pas que ce rival est son frère : maintenant que Nemours est aimé d'Adélaïde, il se souvient que ce frère est son ennemi, l'ennemi de

[1] Acte IV.

ses alliés. La jalousie emprunte des prétextes de haine à la guerre civile, à l'alliance avec l'Angleterre, à la fidélité qu'il doit à son parti ; et, comme Coucy réfute aisément ces vains sophismes : Non, s'écrie Vendôme,

Non, je n'obéis pas à leur haine étrangère :
J'obéis à ma rage, et veux la satisfaire.
Que m'importent l'État et mes vains alliés[1] !

Que Nemours donc périsse ! Mais voyez comme Vendôme, après avoir donné son ordre sanguinaire, chancelle encore dans sa vengeance, au moment où il attend le terrible signal ! comme la nature se réveille en son cœur ! quels souvenirs de l'enfance et de l'amitié fraternelle !

O jours de notre enfance ! ô tendresses passées !
Il fut le confident de toutes mes pensées.
Avec quelle innocence et quels épanchements
Nos cœurs se sont appris leurs premiers sentiments !
Que de fois, partageant mes naissantes alarmes
D'une main fraternelle essuya-t-il mes larmes !
Et c'est moi qui l'immole ! et cette même main
D'un frère que j'aimai déchirerait le sein !
O passion funeste ! ô douleur qui m'égare !
Non, je n'étais point né pour devenir barbare[2].

Remords touchants, que la sagesse de Coucy empêche de devenir d'irréparables regrets ! Coucy, en effet, a sauvé Nemours : il a fait donner

. . . . Le signal odieux,

[1] Acte IV, scène 5.
[2] Acte V, scène 1.

sûr, dit-il à Vendôme,

Sûr que le repentir vous ouvrirait les yeux.

Vendôme, reprenant sa générosité, abjure alors son fatal amour et cède à Nemours la main d'Adélaïde.

Voltaire aimait ces spectacles d'une grande âme qui, un instant égarée, reprend sa force et surmonte sa passion : car il en a fait plusieurs fois le dénouement de ses tragédies. Dans *Alzire*, Gusman mourant pardonne à Zamore, qui fut son assassin ; dans *l'Orphelin de la Chine*, Gengis-Khan renonce à son amour pour Idamé et la remet aux mains de son époux. Je ne veux pas chercher si ces conversions soudaines sont plus vraisemblables dans la tragédie que dans la comédie, et s'il est plus aisé de croire que Vendôme et Gengis-Khan sont guéris de leur amour que l'avare de son avarice et le glorieux de son orgueil. Mais ces brusques changements de cœur ont dans la tragédie, outre l'avantage de servir au dénouement comme dans la comédie, celui de servir aussi au châtiment de la passion, et à un châtiment qui n'est pas disproportionné avec l'attente que nous avons de la justice. Nous avons condamné le fratricide de Vendôme et la tyrannie de Gengis-Khan ; mais nous avons plaint leurs douleurs jalouses, et, quand ils sont punis, mais punis par eux-mêmes et à l'aide du généreux sacrifice qu'ils s'imposent, nous nous sentons satisfaits dans notre sévérité et dans notre pitié.

La Fiancée de Messine de Schiller est à peu près le même sujet qu'*Adélaïde du Guesclin* ; c'est aussi un frère que la jalousie pousse au fratricide. Mais cette

ressemblance du sujet ne sert qu'à mieux faire ressortir la singulière différence des deux tragédies, qui tient à la différence même des deux théâtres, le théâtre français et le théâtre allemand ; et des deux auteurs, Voltaire et Schiller.

De toutes les vraisemblances du théâtre, la plus nécessaire aux héros dramatiques, c'est la vie. Que le héros soit Grec ou Romain, Français ou Allemand, avant tout il faut qu'il soit vivant. La vie des héros dramatiques tient à la fois aux temps où ils ont vécu et aux temps où vit le poëte ; la tradition et l'inspiration y doivent avoir une égale part. Achille doit être l'Achille des temps héroïques, Othello doit être Africain, Gengis-Khan Tartare, le Cid Espagnol ; mais, comme de plus ils sont irrités, jaloux ou amoureux, et qu'ils touchent par leurs passions à la nature générale de l'humanité, ils doivent avoir, outre l'allure caractéristique de leur siècle et de leur nation, une allure plus générale : ils doivent exprimer leurs passions de manière à nous les faire ressentir ; ils doivent vivre, et cette vie ardente et passionnée, cette vie qui est la cause de la sympathie qu'ils nous inspirent, l'imagination du poëte peut seule la leur donner. Le poëte, à son tour, ne peut faire vivre ses héros que s'il y met beaucoup du sien, s'il leur prête beaucoup de ses passions et de ses sentiments, si enfin il leur communique son âme et sa vie. Or, l'âme et la vie du poëte ne sont pas, quoi qu'il fasse, l'âme et la vie des temps anciens : Homère a fait un Achille qui n'est pas, j'en suis sûr, l'Achille des temps héroïques ; Racine a fait le sien qui n'est pas celui d'Homère ; le Roméo de Shakspeare n'est pas celui

qui a vécu à Vérone; l'Orosmane de Voltaire n'est point un sultan turc ou égyptien. Mais Achille, Roméo, Orosmane, sachons-le bien, vivent par les passions qu'ils tiennent du poëte, autant et peut-être plus que par celles qu'ils tiennent de la tradition. Le poëte est en quelque sorte plus à son aise pour les créer que pour les ressusciter.

Le triomphe de l'art dramatique est de concilier, dans les personnages qu'il met sur le théâtre, la tradition et l'inspiration, la vie d'autrefois et la vie d'aujourd'hui. Si le poëte se fait érudit et s'asservit à la tradition; s'il prend son héros tel qu'il est dans l'antiquité, sans lui rien donner de son âme et de sa vie, il ne mettra sur la scène qu'une momie au lieu d'y mettre un être vivant et passionné, il représentera la nature morte au lieu de représenter la nature vivante. Si, au contraire, il songe à exprimer ce qu'il sent et ce qu'il pense lui-même, sans s'inquiéter de la tradition, il peindra *Caton galant et Brutus dameret* [1], comme faisait mademoiselle de Scudéry.

Chaque théâtre combine différemment la tradition et l'inspiration, l'histoire et la vie, et croit être, à l'aide de la combinaison qu'il a choisie, un plus fidèle interprète de la nature humaine; mais aucun n'échappe à la marque de son temps et de son pays, et c'est cette marque qui fait leur mérite et leur originalité. Ceux-là mêmes qui prétendent le plus s'inspirer de l'histoire, s'inspirent beaucoup d'eux-mêmes. Tel est le théâtre allemand et surtout le théâtre de Schiller.

[1] Boileau, *Art poétique*, chant III.

En vain Schiller tâche de se dépouiller de lui-même, de son temps et de son pays, afin de laisser dans ses drames plus de place à l'histoire; en vain il se reproche de bonne foi, comme un péché, l'originalité personnelle et nationale qu'il donne à ses héros : il ne peut pas parvenir à suivre les leçons de Gœthe, qui faisait l'art dramatique à l'image de son propre génie, et se prêtait, avec une intelligente indifférence, à l'imitation de tous les temps et de tous les pays. Gœthe avait l'âme cosmopolite; il ne tenait pas à prêcher ses sentiments ou ceux de son pays; ses héros ne sont allemands que par la pensée seulement. Schiller, au contraire, est tout allemand de cœur et d'âme, et ses héros le sont comme lui, non point par la pensée seulement, mais par les sentiments, quoique le poëte fasse effort pour leur rendre la vie de l'histoire, au lieu de leur donner la sienne.

Racine avait commencé par être tout à fait de son temps, faisant de ses héros des amoureux de salon. Mais, bientôt s'élevant d'*Andromaque* à *Britannicus*, et de *Bajazet* à *Phèdre*, il finit, dans *Athalie*, par trouver le point où l'inspiration s'unit à la tradition, où la vie qui vient du poëte s'accorde avec la vie qui vient de l'histoire. Comme Racine, Schiller, dans ses premières tragédies, s'inspirait aussi de lui-même et de son temps plutôt que de l'histoire; et, comme Racine, à mesure qu'il avançait, il se corrigeait de cet égoïsme, sans perdre ce don de vie qui était en lui. Prenez, dans *Don Carlos*, le marquis de Posa : est-ce là un Espagnol? est-ce là un homme du seizième siècle? Non, c'est un Allemand du dix-huitième

siècle; c'est Schiller avec toutes ses espérances et tous ses enthousiasmes; c'est Schiller qui, sous le nom du marquis de Posa, exhorte Philippe II à devenir un roi philosophe, à favoriser la liberté de l'esprit humain; et Philippe II, au lieu d'envoyer cet apôtre de la liberté à l'hôpital comme un fou, ou à l'inquisition comme un hérétique, Philippe II l'écoute et se laisse presque convertir. Il n'y a jamais eu invraisemblance plus étrange. Mais que voulez-vous? dans ce drame où il faisait vivre je ne sais combien de personnages divers, Schiller n'a pu se résoudre à ne pas avoir sa place. Donnant la parole à tant de monde, il n'a pu se décider à ne pas la prendre à son tour : il a voulu dire son mot sur ces grands mouvements du seizième siècle dont il allait représenter une scène. Il ne voulait d'abord dire qu'un mot; mais peu à peu il s'est laissé entraîner au plaisir d'exprimer ses pensées, et il nous dit lui-même, dans l'examen qu'il a fait de *Don Carlos*, qu'à mesure qu'il travaillait, les personnages de son imagination prenaient le dessus sur les personnages de l'histoire : don Carlos, la reine Élisabeth, le roi Philippe II s'effaçaient peu à peu, et le marquis de Posa devenait le véritable héros du drame. Ce qu'il a senti, nous le ressentons nous-mêmes à notre tour. L'amour de don Carlos pour sa belle-mère, la jalousie de Philippe II, le fils immolé par le père, tout ce qui fait la pitié et la terreur du sujet disparaît peu à peu derrière l'intérêt que nous inspire ce personnage enthousiaste et impossible, né du cerveau de Schiller. Une fois cet être de fantaisie entré dans l'action, l'histoire s'éloigne, emportant avec elle le genre de

vérité qui lui appartient; mais le poëte y supplée par cette autre vérité qu'il prend en lui-même, celle de l'inspiration.

Dans les pièces mêmes où il a le plus cherché à se rapprocher de l'histoire, Schiller a gardé sa place; il a son coin dans tous ses tableaux, et ce coin est souvent le plus beau et celui qui attire le plus les regards des spectateurs. *Walstein* et *Guillaume Tell* ont la prétention d'être des tragédies historiques; le poëte semble se faire scrupule d'y rien mettre du sien. Voyez pourtant, dans *Walstein*, les personnages de Max et de Thécla : voilà l'âme de Schiller et de l'Allemagne mêlée à l'histoire, et qui nous intéresse plus que l'histoire elle-même. Dans *Guillaume Tell*, l'exaltation allemande perce encore à travers la rude fermeté des bergers et des chasseurs de la Suisse antique, et je ne m'en plains pas, il s'en faut. C'est aussi dans *Guillaume Tell* que Schiller a su mettre en action, de la manière la plus heureuse, une des lois qu'il croyait avoir découvertes dans l'histoire : je veux dire la rencontre imprévue et providentielle d'un grand courage ou d'un grand dévouement individuel avec une grande révolution politique. En effet, Guillaume Tell n'est pas un des conjurés du Rutli : c'est un chasseur intrépide qui, offensé par Gessler, le tue, et cette mort de Gessler devient le signal de la liberté des Suisses. La vengeance de Tell s'est rencontrée avec la colère du peuple : de là une révolution; mais les deux actions ont marché séparément, et elles ne se sont jointes qu'en touchant le but. C'est ainsi que Lucrèce, vengeant son honneur offensé, a rencontré aussi Rome lasse de souffrir la tyrannie de

Tarquin; c'est ainsi que Virginius, immolant sa fille plutôt que de la livrer à l'amour d'Appius, a rencontré aussi le courroux des plébéiens ardents à venger leur liberté perdue. Guillaume Tell, Lucrèce et Virginius ont fait des révolutions qu'ils n'avaient pas prévues et préparées, et en eux l'héroïsme individuel s'est uni, sans se confondre, avec les sentiments d'un peuple entier. Heureuse union pour le drame! En effet, les conspirations, au théâtre, sont toujours froides : nous nous intéressons beaucoup plus aux passions et aux aventures d'un homme qu'au succès d'un complot. Mais quand, à côté d'un peuple qui veut faire une révolution, il y a un homme qui poursuit sa vengeance, et que les deux actions se rencontrent, alors nous nous sentons doublement émus par le spectacle d'une grande âme et d'un grand événement.

Schiller est, selon moi, le plus dramatique de tous les poëtes allemands. Cependant ses drames ont besoin d'un commentaire, parce qu'ils renferment toujours quelque pensée profonde que le poëte a voulu mettre en relief. Ses personnages ne visent pas seulement à émouvoir, ce qui est le but ordinaire de la tragédie : ils visent à manifester une pensée ou un sentiment particulier; derrière chaque drame enfin il y a un système. Cette préméditation laborieuse se sent dans *la Fiancée de Messine*, surtout quand on la compare avec l'*Adélaïde* de Voltaire.

Dans *Adélaïde*, Voltaire n'a voulu représenter que l'amour; il se félicite même, dans sa correspondance, de n'avoir point mêlé l'histoire et la politique aux passions de ses héros : « J'aurais bien voulu,

dit-il à M. de Cideville[1], parler un peu de ce fou de Charles VI, de cette mégère Isabeau, de ce grand homme Henri V; mais, quand j'en ai voulu dire un mot, j'ai vu que je n'en avais pas le temps, *et non erat his locus*. La passion occupe toute la pièce d'un bout à l'autre... L'amour est une étrange chose : quand il est quelque part, il y veut dominer; point de compagnon, point d'épisode. » Ainsi ne cherchons pas, dans la tragédie de Voltaire, la peinture du moyen âge, des mœurs du quatorzième et du quinzième siècle, de l'esprit féodal ou des grands vassaux ; n'y cherchons pas non plus la mise en action de quelque grande loi de l'histoire et de l'humanité. Voltaire ne veut représenter que la passion; il ne s'inquiète de la vérité locale et historique que comme d'une décoration, et, pourvu que Vendôme soit le type animé et intéressant de l'amour jaloux, il se tient pour content.

Dans Schiller, au contraire, la passion tient sa place; mais il ne veut pas seulement représenter l'ascendant de la passion : il a un autre but, ou plutôt il en a plusieurs. Il veut faire une tragédie qui se rapproche de la simplicité de la tragédie grecque, qui soit calme et grave, qui ait un chœur chargé d'exprimer, comme dans le théâtre antique, les émotions qu'inspire le spectacle des catastrophes royales. Il veut, de plus, représenter la fatalité antique, le vieux dogme de la tragédie grecque; mais il veut aussi peindre le moyen âge, l'empire de la superstition, l'autorité des légendes, la part de vérité que renferment ces légendes et l'influence qu'elles ont

[1] 15 novembre 1738.

sur la destinée humaine. Il veut enfin faire une tragédie dans le genre de l'*Iphigénie en Tauride* de Gœthe. Mais, et c'est ici que se montre tout entière la supériorité dramatique de Schiller sur Gœthe, — où Gœthe, avec l'intention de faire une tragédie grecque, n'a fait qu'un dialogue de métaphysique sentimentale qui n'a rien de dramatique, Schiller a fait une tragédie dans laquelle, appliquant avec un art admirable les formes de la tragédie antique à un sujet moderne, mêlant à l'idée de la fatalité grecque les idées chrétiennes, il a su être presque digne des Grecs, qu'il prenait pour modèles, sans cesser d'avoir le caractère de la littérature moderne. Je note ce dernier mérite, parce qu'il n'y a d'originalité et de gloire en littérature qu'à la condition d'être soi et de son temps.

La Fiancée de Messine est un conte du moyen âge, que le génie de Schiller a agrandi et élevé. Un roi de Sicile voit un jour, dans un rêve, sortir de sa couche nuptiale deux lauriers d'abord; puis, entre les deux lauriers, un lis blanc, qui bientôt devient une flamme, et la flamme dévore les deux lauriers et tout le palais. Effrayé de ce rêve bizarre, il consulte un astrologue arabe, qui prédit que la reine mettra au jour une fille qui donnera la mort à ses deux frères et sera la ruine de la famille royale. Le roi ordonne alors de jeter la fille de la reine à la mer; mais la reine élude cet ordre cruel : car, de son côté, elle avait eu aussi un rêve mystérieux à propos de cet enfant, qu'elle avait vu jouant sur le gazon; un lion, la gueule ensanglantée, était venu déposer sa proie aux pieds de l'enfant; puis un aigle,

tenant dans ses serres un chevreau tremblant, s'était abattu à son tour; et le lion et l'aigle, calmes et soumis, caressaient doucement l'enfant. Un moine avait expliqué cette vision à la reine en lui disant qu'elle aurait une fille qui changerait en amour la haine de ses deux fils; et la reine, recueillant cette parole dans son cœur, avait fait élever sa fille en secret.

Béatrix (c'est le nom de la jeune fille) a grandi cachée au fond d'un cloître; elle n'a rencontré encore jusqu'ici les regards que de deux hommes. Le premier était don Manuel, un jour que celui-ci poursuivait, jusque dans le jardin du couvent, une biche blanche élevée par les novices. Don Manuel est le frère de Béatrix; mais ils ne se connaissent pas, ils ne savent pas combien le sang les rapproche et les sépare : ils s'aiment donc. Le second homme dont Béatrix a rencontré les regards, est don César, son frère aussi, et qui conçoit pour elle une passion ardente. Ainsi les deux frères, qui dès le berceau étaient ennemis, maintenant sont rivaux sans le savoir. Que sera-ce, quand ils le sauront?

Don César et don Manuel ont répondu à l'appel de leur mère, et ils sont venus à Messine, accompagnés de leurs hommes d'armes. C'est là que leur mère Isabelle les attend près du tombeau de leur père, mort depuis quelques mois; c'est là qu'elle espère fléchir leur haine; c'est là aussi qu'elle veut leur montrer leur sœur. Ils arrivent avec leurs hommes d'armes. L'auteur du *Camp de Walstein* aurait pu nous montrer, dans une scène vive et familière, la turbulence anarchique des bandes de vassaux qui suivent les deux princes; mais, cette fois, Schiller

visait à la gravité de la tragédie grecque, et non pas au mouvement du drame de Shakspeare. Aussi les deux bandes féodales sont devenues deux chœurs qui expriment gravement les divers mouvements qu'ils éprouvent en entrant dans le palais : mouvements de colère en se revoyant après tant de combats; désirs de paix et de repos; résolution de suivre la fortune de leurs seigneurs, quelle qu'elle soit; souvenirs confus que la Sicile obéit à des princes étrangers. Ces diverses émotions du chœur serviraient aisément de sujet à quelqu'une de ces conversations entre subalternes qui sont chères au drame moderne; Schiller a mieux aimé en faire une ode.

PREMIER CHŒUR.

« Je te salue avec respect, salle splendide, royal berceau de mon maître, magnifique voûte portée par des colonnes. Que le glaive repose au fond du fourreau! que la furie de la guerre, avec sa tête chargée de serpents, soit enchaînée devant cette porte! car le seuil de cette maison hospitalière est gardé par le serment, par le fils d'Érinnys, le plus redoutable des dieux de l'enfer.

SECOND CHŒUR.

« Mon cœur irrité se révolte dans ma poitrine, ma main se prépare au combat, quand je vois la tête de Méduse, le visage odieux de mon ennemi. A peine puis-je réprimer l'ardente agitation de mon sang. Garderai-je l'honneur de ma parole, ou m'abandonnerai-je à ma rage? mais je tremble devant l'invincible gardienne de ce lieu, devant la puissance de la paix de Dieu[1]. »

[1] Page 328 de l'édit. Charpentier, traduction de M. Marmier.

Même gravité tout à fait antique et qui contrarie les habitudes du théâtre moderne, quand la mère des deux princes, Isabelle, les supplie de se réconcilier. Point de dialogue vif et agité, point d'exclamations violentes : une longue harangue dont les pensées sont parfois allemandes, mais dont la forme lente et solennelle est tout à fait grecque[1].

Je connais peu de scènes plus belles et plus touchantes, dans Schiller, que celle de la réconciliation entre les deux frères. Ils n'ont pas jusqu'ici répondu aux prières de leur mère, qui sort désespérée, et ils restent pendant quelque temps à côté l'un de l'autre, émus, mais incertains. Qui parlera le premier? qui le premier tendra la main à l'autre? Quelques mots d'abord sont échangés; bientôt ils s'approchent.

DON CÉSAR.

« Si je t'avais connu plus tôt si juste, bien des malheurs ne seraient pas arrivés.

DON MANUEL.

« Si j'avais su plus tôt que ton cœur était facile à apaiser, j'aurais épargné bien des angoisses à une mère.

[1] Voyez ce développement, et je dirais volontiers ce lieu commun sur l'amitié fraternelle :

« O mes fils! le monde est plein d'inimitié et de fausseté; chacun n'aime que soi. Tous les liens, tissus par le bonheur léger, sont incertains, mobiles et sans force. Le caprice dissout ce que le caprice a noué. La nature seule est sincère; elle seule repose sur une ancre éternelle, quand tout le reste vacille sur les vagues orageuses de la vie. Le penchant vous donne un ami, l'intérêt un compagnon. Heureux celui à qui la naissance donne un frère! la fortune ne peut le lui donner. C'est un ami qui est créé avec lui, et il possède un second lui-même pour résister à un monde plein de guerres et de perfidies. » (Page 332.)

DON CÉSAR.

« On t'avait dépeint à moi comme un homme orgueilleux.

DON MANUEL.

« Le malheur des grands est que les inférieurs s'emparent de leur confiance.

DON CÉSAR, *vivement.*

« Ainsi la faute en est à nos serviteurs.

DON MANUEL.

« Ils nous éloignaient l'un de l'autre par une haine amère.

DON CÉSAR.

« Ils répandaient çà et là de méchantes paroles.

DON MANUEL.

« Ils envenimaient chaque action par de fausses interprétations.

DON CÉSAR.

« Ils entretenaient la plaie qu'ils auraient dû guérir.

DON MANUEL.

« Ils nourrissaient la flamme qu'ils devaient éteindre.

DON CÉSAR.

« Nous étions égarés et trompés.

DON MANUEL.

« Nous étions les instruments aveugles d'une haine étrangère.

DON CÉSAR.

« Cela est vrai. Tout le reste est trahison...

DON MANUEL.

« Et fausseté ; ma mère le dit, tu peux le croire.

DON CÉSAR.

« Eh bien! je veux prendre cette main de frère. (*Il lui présente la main.*)

DON MANUEL *la saisit vivement.*

« La tienne est celle qui m'est le plus chère au monde. (*Tous deux se tiennent par la main et se regardent en silence.*)

DON CÉSAR.

« Je te regarde surpris et retrouve en toi les traits chéris de ma mère.

DON MANUEL.

« Moi, je découvre en toi une ressemblance qui me donne une étrange émotion.

DON CÉSAR.

« Est-ce bien toi dont l'accueil est si doux et les paroles si bonnes pour ton jeune frère?

DON MANUEL.

« Ce jeune homme si tendre et si amical, est-ce bien ce frère malveillant et haï? (*Nouveau silence. Chacun regarde l'autre.*)

DON CÉSAR.

« Tu avais des prétentions sur ces chevaux arabes, héritage de notre père? Je les ai refusés aux chevaliers que tu avais envoyés.

DON MANUEL.

« Tu y tiens : je n'y pense plus.

DON CÉSAR.

« Non; prends ces chevaux. Prends aussi le char de notre père; prends-le, je t'en conjure.

DON MANUEL.

« J'y consens, si tu veux accepter ce château au

bord de la mer, pour lequel nous avons si vivement combattu

DON CÉSAR.

« Je n'en veux pas; mais je serai satisfait de l'habiter fraternellement avec toi.

DON MANUEL.

« Soit. Pourquoi partager les possessions, quand les cœurs sont unis?

DON CÉSAR.

« Pourquoi vivre plus longtemps séparés, quand, par notre union, chacun serait plus riche?

DON MANUEL.

« Nous ne sommes plus séparés; nous sommes unis. (*Il le presse dans ses bras* [1].)

Les deux frères aiment leur sœur Béatrix; ils l'aiment sans savoir qui elle est. Elle-même ne le sait pas. Cependant le vieillard qui l'a fait élever doit ce jour-là même lui révéler le mystère de sa naissance, et c'est ce jour aussi que les deux frères ont choisi pour l'épouser et l'amener à leur mère comme une bru chérie. Que de coups de théâtre dans un pareil sujet, si Schiller ne voulait pas les éviter ! Cependant il ne les évitera pas tous. C'en est un que le moment où don César, trouvant don Manuel avec Béatrix et se croyant trahi par son frère, le tue d'un coup de poignard, accomplissant ainsi l'oracle prononcé contre sa famille. C'en est un, et plus triste encore, que le moment où la première moitié du chœur apporte à Isabelle Béatrix encore évanouie, tandis que l'autre moitié apporte à cette mère désolée le cadavre

[1] Même édition, pages 335, 336 et 337.

de don Manuel. Enfin don César arrive lui-même. Alors tout s'éclaircit : terrible éclaircissement! lamentable reconnaissance! la mère, le frère, la sœur savent désormais ce qu'ils sont et ce qu'ils ont fait.

LE CHŒUR, *apportant le cadavre.*

« A travers les rues des villes, le malheur s'en va accompagné de gémissements; il rôde furtivement autour des habitations des hommes. Aujourd'hui il frappe à cette porte, demain à celle-là ; mais nul n'est épargné. Le douloureux et funeste messager viendra tôt ou tard se placer sur le seuil de chaque maison habitée par les vivants.

ISABELLE.

« Que dois-je entendre? que cache ce voile? (*Elle fait un pas vers le brancard, puis s'arrête tremblante et irrésolue.*) Je me sens entraînée ici par une affreuse impulsion, et retenue en même temps par la main froide et sinistre de la terreur. (*A Béatrix, qui s'est placée entre elle et le brancard.*) Laisse-moi : quoi qu'il en soit, je veux lever ce voile. (*Elle lève le voile et découvre le cadavre de don Manuel.*) O puissances du ciel! c'est mon fils [1] ? »

Une fois tous les crimes et tous les malheurs découverts, que reste-t-il à faire à la tragédie? C'est à ce point que la tragédie finirait dans un poëte vulgaire; c'est à ce moment qu'elle se renouvelle dans Schiller et qu'elle s'élève à une admirable hauteur. Oui, le malheur est accompli; mais où est l'expiation? où est aussi cette union des deux frères qui a été prédite et qui doit suivre et effacer leur haine? Les deux ou

[1] Pages 377, 378.

trois heures d'amitié qu'ont eues les deux frères ne suffisent pas à l'accomplissement de la parole mystérieuse, qui veut qu'à une longue haine succède une douce et éternelle amitié. Il faut surtout, pour que la tragédie produise la grave et religieuse émotion que Schiller veut inspirer, il faut que le malheur s'apaise sous l'influence d'un grand et bon sentiment; il faut que le malheur devienne une douleur résignée[1], et que tout ce que l'âme humaine renferme de dévouement dans la tendresse et de grandeur dans le pardon, s'épanche sur l'infortune de cette famille, afin que nous sortions de l'entretien du poëte pénétrés d'une triste et pieuse satisfaction, et que nous soyons en même temps attendris et élevés.

Isabelle a maudit son fils fratricide, et elle s'est éloignée avec Béatrix, qui, dans son frère mort, pleure encore son amant. Don César, resté seul et désespéré, mais calme, ordonne au chœur de faire préparer les funérailles de son frère et les siennes, car il est décidé à mourir et à mettre fin, par sa mort, à la malédiction qui poursuit sa famille. En vain le chœur lui rappelle qu'il doit un souverain à cette terre orpheline, puisqu'il lui a ôté l'autre : « Il faut d'abord, répond don César, que j'acquitte ma dette envers les dieux de la mort. Un autre dieu prendra soin des vivants. » Alors Isabelle, par un mouvement naturel et sublime, apprenant que ce fils qu'elle a maudit

[1] « La tribulation crée la patience, la patience crée l'expérience, l'expérience crée l'espoir. » (Saint Paul aux Romains, chap. v, v. 3 et 4.) Voilà la véritable marche du malheur et de la consolation. C'est cette marche que Schiller suit dans le tableau qu'il fait du malheur de don César et de Béatrix.

veut se tuer, revient le supplier de vivre; elle révoque sa malédiction. « Une mère, dit-elle, ne peut maudire le fils qu'elle a porté dans son sein et enfanté avec douleur. Le ciel n'écoute pas ces vœux impies : du haut des voûtes brillantes, ils retombent chargés de larmes. Vis, mon fils! j'aime mieux voir le meurtrier de mon enfant que de les pleurer tous deux. » Don César remercie sa mère de ses supplications, qui sont un pardon : maintenant sa mort sera plus douce, car il est toujours décidé à mourir. « Quand un même convoi réunira la victime et le meurtrier, quand une même tombe renfermera leur poussière, ta malédiction sera désarmée et tu ne sépareras plus tes deux fils. Les larmes versées par tes yeux couleront pour l'un comme pour l'autre. La mort est un puissant intercesseur : alors les feux de la colère s'éteignent, la haine s'apaise, la douce pitié, sous l'image d'une sœur, pleure en serrant dans ses bras l'urne funèbre. Ne m'arrête donc pas, ma mère; laisse-moi descendre dans la tombe et apaiser le sort [1]. »

Qu'opposer à ce désespoir qui dans la mort cherche l'expiation et le pardon? Une dernière ressource reste à cette mère désolée. Elle appelle sa fille, cette Béatrix si cruellement aimée par les deux frères, et elle lui demande de pardonner au meurtrier de son amant; que dis-je? de le supplier de vivre. Mais Béatrix elle-même veut mourir; elle veut, dit-elle, apaiser la Furie attachée à leur famille. Vaines raisons, qui ne trompent pas don César encore amant

[1] Page 387.

ou encore jaloux, même après son crime : « Non, dit-il amèrement ; Béatrix veut rejoindre celui qu'elle aimait.

BÉATRIX.

« Portes-tu envie à la cendre de ton frère?

DON CÉSAR.

« Il vit d'une vie heureuse dans ta douleur. Moi, je serai à tout jamais mort parmi les morts.

BÉATRIX.

« O mon frère!

DON CÉSAR, *avec l'expression de la plus vive passion.*

« Ma sœur, est-ce sur moi que tu pleures?

BÉATRIX.

« Vis pour notre mère!

DON CÉSAR *recule.*

« Pour notre mère?

BÉATRIX *se penche sur lui.*

« Vis pour elle, et console ta sœur.

LE CHŒUR.

« Elle a vaincu : il n'a pu résister aux touchantes supplications de sa sœur. Mère inconsolable, rouvre ton cœur à l'espérance. Il consent à vivre; ton fils te reste.

DON CÉSAR, *se tournant vers le cercueil de son frère.*

« Non, mon frère, je ne veux pas te dérober ta victime. J'ai vu les larmes qui coulaient aussi pour moi. Maintenant mon cœur est satisfait; je te suis. »

(Il se frappe d'un poignard et tombe mort aux pieds de sa sœur, qui se jette dans les bras de sa mère[1]*.)*

[1] Scène dernière.

Je n'ai point voulu interrompre cette lamentable scène. Il est cependant quelques réflexions que je ne puis pas m'empêcher de faire.

La mort de don César a quelque chose de touchant et d'élevé. Il est pardonné par sa mère, supplié par sa sœur, consolé par elle : il pourrait vivre. Il mourra cependant, parce qu'il a tué, parce que le meurtre doit s'expier; mais il jouit dans sa mort de tous ces sentiments dont il refuse de jouir dans sa vie. Il meurt pleuré et aimé; surtout, et c'est là l'idée qui le touche à ses derniers moments, il meurt réconcilié avec son frère, et réconcilié par sa mort même, qui est une expiation et un désaveu de sa fureur. Il y aurait sans doute une plus grande et plus pénible expiation, ce serait de supporter la vie, et de réparer le mal par une austère pénitence, soit celle du cloître, soit celle de la royauté vouée au soulagement et à l'ingratitude du peuple. Le dénoûment serait plus chrétien ; il serait moins dramatique, parce qu'il ne s'accomplirait pas sous nos yeux, et ne se terminerait pas avec la pièce. Quoi qu'il en soit, la mort de don César nous inspire une émotion grave et généreuse; elle nous attendrit, mais elle nous console, tristement, comme font toutes les bonnes et vraies consolations.

A côté de ce sentiment général, qui est bon et généreux, que de sentiments faussement exaltés ou faussement profonds! Qu'est-ce, par exemple, que ces sentiments d'amour ou de jalousie que don César semble avoir gardés pour sa sœur jusqu'aux derniers moments? Eh quoi! à l'instant même où il vient d'être maudit par sa mère comme un fratricide, don

César retient sa sœur, qui veut suivre sa mère, et lui dit :

« Reste, ma sœur ; ne me quitte pas ainsi. Que ma mère me maudisse, que ce sang crie vengeance contre moi, que tout le monde me condamne ! mais toi, ne me maudis pas : de toi je ne puis le supporter. (*Béatrix jette un regard sur le corps de don Manuel.*) Ce n'est pas ton amant que j'ai tué, c'est ton frère et le mien. Celui qui est mort ne t'appartient pas de plus près que celui qui est vivant, et moi je mérite plus de pitié, car il est mort innocent, et je suis criminel. (*Béatrix fond en larmes.*) Pleure ton frère ; je pleurerai avec toi, et, de plus, je te vengerai. Mais ne pleure pas ton amant : je ne puis supporter que tu accordes au mort cette préférence [1].

Quel singulier mélange de sentiments graves et subtils ! Quoi ! jaloux encore, même à travers son désespoir ! Jalousie toute spirituelle et toute sentimentale, je le crois, qui vise seulement à être aimé et pleuré comme un frère, mais qui se souvient cependant que Béatrix pleure autrement son autre frère, et qui ne peut le supporter. Je sais bien que, tant qu'il reste de l'homme, il reste en lui de la passion, et que don César, tout désespéré et tout maudit qu'il est, peut se souvenir qu'il a aimé sa sœur et qu'elle en aimait un autre ; mais, de même que dans le corps les grandes souffrances étouffent les petites, de même dans l'âme les bonnes et les grandes pensées doivent aussi étouffer les petites. Vendôme, après son crime et son repentir, n'est plus amoureux

[1] Page 388.

ni jaloux : il cède Adélaïde à son frère Nemours, il se punit. Don César aussi veut se punir; il veut, de plus, se réconcilier, s'unir par la mort même avec son frère et expier ainsi la haine fatale de leur vie. C'est là une pensée généreuse, qui ne s'accorde pas avec les retours mesquins de la jalousie.

XXX.

DE LA RIVALITÉ ENTRE SOEURS. — LES SOEURS DE PSYCHÉ. — LES JUMELLES DE CAPOUE.

Les inimitiés entre sœurs vont quelquefois jusqu'à la haine ; elles s'arrêtent ordinairement à la jalousie. Les rivalités d'amour et de beauté, la vanité, la coquetterie, sont les causes les plus fréquentes de ces inimitiés qui, selon les effets qu'elles produisent, appartiennent à la tragédie ou à la comédie. Il y a dans l'envie je ne sais combien de degrés, et le dépit involontaire que donne à une femme le succès d'une autre femme, fût-ce sa sœur, ne ressemble pas, il s'en faut, à l'envie farouche et meurtrière de Caïn contre son frère. Cependant il y touche, quoique de loin. Nous rions, dans *Clarisse*, des dépits jaloux d'Arabelle Harlowe, et nous applaudissons volontiers à la gaieté de Clarisse dans ses premières lettres, quand elle raconte les colères de sa sœur. Nous voyons cependant, à travers cette gaieté, comment l'envie de la sœur aînée deviendra la cause des malheurs de la cadette. Le drame dont Clarisse doit être l'héroïne et la victime naît de ces zizanies entre les deux sœurs, et bientot même Clarisse, toute bienveillante et toute charitable qu'elle est, sera forcée de croire qu'il y a contre elle une sorte de conspiration, « que son frère et sa sœur veulent l'abattre ; »

et elle fera cette triste et juste réflexion « qu'on a bien tort de s'étonner que des courtisans emploient l'intrigue et les complots pour s'entre-détruire, lorsque dans le sein des familles les personnes les plus unies par le sang ne peuvent pas se supporter[1]. »

Ainsi, dans l'envie, tous les degrés se touchent. Les causes en sont parfois frivoles; mais les sentiments sont amers, et les effets souvent terribles. Les sœurs de Psyché, Aglaure et Cidippe, ne voudraient pas assurément tuer leur sœur; elles ne voudraient même pas la voir mourir; mais elles voudraient la voir moins belle et moins heureuse. Aussi, lorsqu'elles apprennent qu'un oracle a condamné Psyché à être exposée sur le haut d'une montagne et à y attendre un monstre pour époux, « Ma sœur, dit Cidippe à Aglaure,

Ma sœur, que sentez-vous à ce soudain malheur
Où nous voyons Psyché par les destins plongée?

AGLAURE.

Mais vous, que sentez-vous, ma sœur?

CIDIPPE.

A ne vous point mentir, je sens que, dans mon cœur,
Je n'en suis pas trop affligée.

AGLAURE.

Moi, je sens quelque chose au mien
Qui ressemble assez à la joie.
Allons, le destin nous envoie
Un mal que nous pouvons regarder comme un bien[2].

Corneille, qui finit la pièce commencée par Molière, et qui mit son génie dans quelques scènes,

[1] Lettre XIII.

[2] Molière, *Psyché*, acte I, scène 1.

Corneille a vivement exprimé aussi la jalousie des sœurs de Psyché dans le moment où, transportées par Zéphire dans le palais que l'Amour a bâti pour Psyché, elles admirent avec colère le séjour enchanté qu'habite leur sœur. Ce palais magnifique, ces jardins délicieux, ces nymphes empressées à servir Psyché, ces concerts invisibles qui charment les oreilles, tout cela est pour leur sœur : comment n'être pas jalouses? comment supporter que Psyché, qu'elles croyaient livrée aux embrassements de quelque monstre affreux et punie de sa beauté, soit traitée en reine ou plutôt en déesse? Ce qui les irrite surtout, c'est l'idée que l'amant ou l'époux de Psyché est jeune, beau, charmant; que c'est un dieu sans doute, à voir sa puissance, et un dieu amoureux, à voir les plaisirs dont il entoure Psyché [1].

La Fontaine, qui a raconté les aventures de Psyché dans un récit mêlé de vers et de prose, La Fontaine exprime avec plus de naïveté encore que Corneille la jalousie des sœurs de Psyché. Transportées par Zéphire dans le palais de l'Amour, elles n'ont pas pu voir aussitôt leur sœur qui dormait encore, et les nymphes leur ont fait faire antichambre : premier grief. « Comment! on les avait fait attendre que leur sœur fût éveillée! Était-elle d'un autre sang? avait-elle plus de mérite que ses aînées? Leur cadette être une déesse, et elles de chétives reines! La moindre chambre de ce palais valait dix royaumes comme ceux de leurs maris! Passe encore pour des richesses; mais de la divinité! c'était trop. Hé quoi!

[1] Acte IV, scène 1

les mortelles n'étaient pas dignes de la servir! On voyait une douzaine de nymphes à l'entour d'une toilette, à l'entour d'un brodequin ; mais quel brodequin! qui valait autant que tout ce qu'elles avaient coûté en habits depuis qu'elles étaient au monde[1].»

Psyché, sans le vouloir, excite de plus en plus la jalousie de ses sœurs en leur montrant ses bijoux, ses robes, ses parures. « Ses sœurs soupiraient à la vue de ces objets; c'étaient autant de serpents qui leur rongeaient l'âme. Au sortir de cet arsenal, elles furent menées dans les chambres, puis dans les jardins, et partout elles avalaient un nouveau poison. Une des choses qui leur causa le plus de dépit fut qu'en leur présence notre héroïne ordonna aux zéphyrs de redoubler la fraîcheur ordinaire de ce séjour, de pénétrer jusqu'au fond des bois, d'avertir les rossignols qu'ils se tinssent prêts, et que ses sœurs se promèneraient sur le soir en un tel endroit. Il ne lui reste, se dirent les sœurs à l'oreille, que de commander aux saisons et aux éléments[2]. »

Désespérées du bonheur de Psyché, ces deux méchantes sœurs cherchent à le détruire, et par leurs artifices elles décident la pauvre Psyché à tuer son mari. Ce mari que Psyché n'a pas vu jusqu'ici et qu'elle ne connaît pas, ses sœurs lui persuadent que c'est un monstre affreux qui n'ose pas se montrer. Elles lui apportent donc une lampe et un poignard : la lampe pour voir le monstre, le poignard pour le frapper :

Prenez-les, dit le couple, et nous vous assurons
De la clarté que fait la lampe.

[1] Livre I.
[2] *Ibid.*

Pour le poignard, il est des bons,
Bien affilé, de bonne trempe.
Comme nous vous aimons et ne négligeons rien,
Quand il s'agit de votre bien,
Nous avons eu le soin d'empoisonner la lame.
Tenez vous sûre de ses coups;
C'est fait du monstre, votre époux,
Pour peu que ce poignard l'entame.
A ces mots, un trait de pitié
Toucha le cœur de notre belle.
Je vous rends grâce, leur dit-elle,
De tant de marques d'amitié[1].

On sait le reste de l'histoire : comment Psyché perdit son mari pour l'avoir voulu connaître, et fut soumise, avant de le retrouver, aux plus cruelles épreuves. Ces malheurs de Psyché durent consoler quelque peu les deux jalouses. Mais La Fontaine, qui, en vrai fabuliste, tient à la moralité de ses histoires, a voulu punir les deux sœurs de leur méchanceté. Il raconte donc qu'ayant appris que l'Amour avait répudié Psyché, elles espérèrent remplacer leur sœur et allèrent sur le rocher où Psyché avait été enlevée par l'Amour, elles n'y trouvèrent, au lieu de Zéphire pour les transporter dans le palais de l'Amour, qu'un grand vent qui les précipita du haut en bas du rocher. Elles descendirent aux Enfers, où Psyché les retrouva, quand elle fut forcée d'y descendre, vivante encore, pour aller demander à Proserpine une boîte de fard : c'était une des épreuves que la colère de Vénus faisait subir à Psyché. Aux enfers, la jalousie faisait le châtiment des sœurs de Psyché, comme elle avait fait leur crime :

[1] Livre I.

Là les sœurs de Psyché, dans l'importune glace
D'un miroir que sans cesse elles avaient en face,
Revoyaient leur cadette heureuse et dans les bras,
Non d'un monstre effrayant, mais d'un dieu plein d'appas[1].

La Fontaine a eu raison de punir les deux envieuses par où elles avaient péché. C'est le propre, en effet, de l'envie de se servir à elle-même de bourreau. L'envieux ne peut pas supporter le bonheur d'autrui; mais par là en même temps il détruit le sien. Dieu a voulu que tout se tînt dans le monde. Le bonheur du prochain tient au nôtre, et les bienveillants sont volontiers heureux. Le mal aussi entraîne le mal, et le méchant est aisément malheureux. L'envieux voit avec colère la félicité d'autrui; mais cette vue même le ronge et le consume. Il la voudrait anéantir d'un regard; mais ce regard même rentre dans son âme et lui devient une insupportable torture. Aussi Lamothe Le Vayer dit quelque part que Dieu ne pourrait pas mieux punir un envieux que de le loger dans son paradis, s'il était possible qu'il y entrât avec cette passion, parce que la félicité des autres le lui rendrait un enfer[2].

Ce tourment que donne à l'envieux la vue du bonheur d'autrui, n'est nulle part mieux représenté que par l'histoire d'Aglaure, dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Aglaure, Hersé et Pandrose étaient trois sœurs, filles de Cécrops, belles toutes trois et qui

[1] Livre II. — Corneille aussi a puni dans son drame les sœurs de Psyché; mais leur châtiment n'a point avec leur crime ce rapport ingénieux et moral inventé par La Fontaine. (Voyez acte v, scène 2.)

[2] Lamothe Le Vayer, *Morale du Prince*.

s'aimaient tendrement. Un jour qu'au milieu des jeunes filles d'Athènes, dans la procession des Panathénées, elles portaient sur leur tête les corbeilles sacrées, Mercure, qui traversait les airs, s'arrêta, et, planant un instant sur le cortége, vit Hersé, la trouva plus belle que ses sœurs et l'aima. De là dans le cœur d'Aglaure un dépit ardent, une jalousie amère. Ovide explique cette jalousie par l'intervention d'une déesse allégorique, l'Envie, dont il décrit le temple et la figure. Les traits de l'allégorie sont brillants et ingénieux ; mais il n'est guère besoin de cette machine poétique pour expliquer le chagrin d'Aglaure. Mercure lui a préféré sa sœur ; Hersé est plus belle qu'Aglaure aux yeux du jeune dieu : voilà ce qui désespère Aglaure. L'Envie pourrait se dispenser de placer sa main froide et rouillée sur le sein de la jeune fille et de répandre dans son âme un venin fatal : cette sorcellerie mythologique est inutile. Il y a, pour irriter et pour consumer Aglaure, quelque chose de plus efficace que les poisons de l'Envie, l'idée de sa sœur épouse d'un dieu jeune et beau. Ajoutez que ce dieu, inquiet parce qn'il est amoureux, craint, tout dieu qu'il est, de ne pas plaire assez à la jeune Hersé. Aussi dispose-t-il avec art sa chevelure et les plis de son vêtement ; il resserre les brodequins ailés qui le soutiennent dans les airs ; il agite d'une main badine sa baguette magique ; Mercure enfin semble avoir lu les conseils que l'*Art d'aimer* donne aux jeunes chevaliers qui vont voir leurs maîtresses. Pour Aglaure ces soins et ces empressements d'un dieu sont un souci dévorant : elle hait le bonheur de sa sœur, sa haine le lui exagère, et elle meurt enfin, consumée

par le dépit de cette félicité qui n'est point pour elle[1].

Arabelle et Clarisse Harlowe dans les premières scènes du roman de Richardson, les sœurs de Psyché dans Corneille et dans La Fontaine, Aglaure dans Ovide, représentent, pour ainsi dire, les trois degrés de la jalousie entre sœurs. Arabelle est dépitée du triomphe involontaire que sa sœur a remporté sur elle; elle est loin de souhaiter la cruelle fin de Clarisse : sa vengeance se borne à vouloir qu'elle épouse M. Solmes, afin surtout de désespérer Lovelace. L'envie des sœurs de Psyché est plus ardente : elles vont jusqu'à conseiller à Psyché un crime, espérant que ce crime, au moins, la rendra malheureuse. Aglaure, enfin, ne cherche pas à punir Hersé de son bonheur; mais elle meurt consumée par la jalousie. Nous pouvons, à l'aide de ces différents traits, concevoir tout entier ce sentiment d'envie qui, naissant souvent d'un rien, aboutit presque toujours à la ruine de ceux qui le ressentent et de ceux qui l'inspirent.

1 Nec se dissimulat : tanta est fiducia formæ.
Quæ quanquam justa est, cura tamen adjuvat illam;
Permulcetque comas, chlamydemque, ut pendeat apte,
Collocat; ut limbus totumque appareat aurum;
Ut teres in dextra, qua somnos ducit et arcet,
Virga sit; ut tersis niteant talaria plantis.
. . . .
. . . . Dolore
Cecropis occulto mordetur; et anxia nocte,
Anxia luce gemit, lentaque miserrima tabe
Liquitur, ut glacies incerto saucia sole;
Felicisque bonis non secius uritur Herses,
Quam quum spinosis ignis supponitur herbis.
(*Métamorphoses,* livre II.)

Un auteur italien du seizième siècle, Ansaldo Ceba[1], dans sa tragédie des *deux Sœurs de Capoue*[2], a fait le tableau, et je dirais volontiers l'histoire de cette jalousie entre sœurs, qui commence par la coquetterie et qui aboutit à la mort. Cette pièce peu connue ressemble, si l'on en supprime la forme dramatique, à quelqu'une des belles *Nouvelles* des conteurs italiens. C'est donc comme une nouvelle que je la raconterai; seulement je mêlerai parfois au récit des aventures des deux jumelles les traits les plus expressifs du drame d'Ansaldo Ceba.

Annibal avait gagné la bataille de Cannes et s'approchait de Capoue. Le parti populaire voulait lui ouvrir les portes; le sénat, attaché aux Romains, voulait rester neutre. Le peuple l'emporta, et, courant au-devant des Carthaginois, il accueillit Annibal avec des cris de joie, comme un libérateur. Le chef du parti populaire, Pacuvius Calavius, reçut le Carthaginois dans sa maison, et il ne négligea rien pour faire honneur à son hôte. Calavius avait un fils et deux filles. Son fils Pérolla était du parti des Romains et voyait avec horreur Annibal dans les murs de Capoue. Ses filles, au contraire, étaient du parti populaire, et elles étaient heureuses et fières de l'hôte de leur père. Les dissensions de la place publique ont souvent ainsi leur contre-coup dans la famille. Pérolla assista au repas que son père donna le premier jour à Annibal; mais ni les prières de son père, ni les paroles que lui adressait Annibal ne purent changer le sombre maintien qu'il gardait; il refusa

[1] Né à Gênes en 1565, mort en 1623.

[2] *Le gemelle Capovane.*

même de boire et de faire les libations accoutumées à Jupiter hospitalier, voulant témoigner qu'Annibal n'était point son hôte, quoiqu'il fût celui de son père. A la fin du repas, il sortit un instant de la salle, et, appelant son père, il lui montra une épée cachée sous son manteau, en lui disant qu'il était décidé à tuer Annibal, mais qu'il priait son père de vouloir bien dérober ses yeux à ce spectacle. Pacuvius épouvanté supplia son fils, par tous les liens qui unissent les pères aux enfants, de renoncer à cette fatale résolution : « Quoi! ensanglanter la table hospitalière!.... Non! son père périrait plutôt lui-même et mettrait sa poitrine entre le glaive de son fils et le corps d'Annibal. » Pérolla fut vaincu par ces supplications, et, jetant son épée loin de lui, il rentra avec son père dans la salle du festin[1].

Les deux filles de Calavius, Trasilla et Perinda, assistaient aussi à ce repas, et elles y assistaient avec d'autres pensées et un autre maintien que leur frère. Ravies d'être affranchies, par l'ordre de leur père, de la contrainte et de la réserve du gynécée, elles cherchaient, à l'envi l'une de l'autre, à plaire au Carthaginois. Tout les y invitait : d'abord la coquetterie naturelle à leur sexe et à leur âge; l'esprit de parti, puisque, comme leur père, elles détestaient les Romains; l'idée de faire oublier, par leur enjouement, la mauvaise humeur de leur frère; la vanité d'avoir pour hôte le vainqueur de Trasimène et de Cannes; le goût enfin de l'extraordinaire, qui est propre aux femmes. De là bientôt, entre les deux sœurs, une émulation de soins et d'empressements

[1] Tite Live, livre XXIII, chap. VIII et IX.

auprès d'Annibal, qui leur devint funeste. Trasilla était fière et ambitieuse ; elle aimait à causer avec Annibal des périls qu'il avait courus, des combats qu'il avait livrés, des conquêtes qu'il espérait faire. C'est par là que Didon aima Énée, et Desdemone Othello, Annibal avait un visage farouche et dur ; l'histoire dit même qu'il était borgne. Mais Trasilla ne voulait pour amant ni un Ganymède ni un Narcisse. « Il me parla, dit Trasilla racontant son amour à sa nourrice Métrisca ; sa voix n'avait rien de l'accent farouche d'un soldat ; sa parole était mélodieuse et douce. Il me disait qu'il m'aimait. Je ne sais pas ce que je lui répondis : ce fut un murmure confus qui s'échappait à peine de mes lèvres ; mais je le regardais, et je sais qu'à me voir il dut comprendre que je l'aimais. »

Une fois aimé, Annibal fut plus pressant ; il promit à Trasilla de l'épouser, dès que Rome serait prise et détruite : elle serait la reine et la maîtresse de l'Italie. « Et l'espoir d'être grande et glorieuse dans l'histoire l'emporta, dit Trasilla, sur le devoir de rester pure et chaste : J'acceptai sa foi, et je devins sa femme. »

Perinda n'a pas été plus prudente que sa sœur. Plus vive et plus gaie que Trasilla, ce n'est pas l'orgueil et l'ambition qui l'ont séduite : c'est la coquetterie et le goût du plaisir. Trasilla est une héroïne de Corneille, une Émilie ou une Viriathe. Perinda est une Italienne, une fille de Capoue, qui aime les bals et les fêtes et qui veut plaire. Voyant que sa sœur cherchait à se faire aimer par Annibal, elle n'a pas voulu être vaincue dans la lutte. Trasilla avait

donné une fête à Annibal, Perinda en donne une aussi; et les deux fêtes, dont Annibal lui-même fait complaisamment le récit à son confident Maharbal, expriment le caractère différent des deux sœurs.

Trasilla a imaginé de donner à Annibal un festin digne d'une reine d'Asie, et, après le festin, elle a fait représenter devant lui l'histoire de Didon trahie par Énée, le père des Romains, et vengée par Annibal; puis, prenant elle-même une lyre, elle a chanté dans une ode la gloire des fils de Didon et la défaite des fils d'Énée. Annibal a été charmé de son hôtesse. Mais Perinda, qui assistait à la fête de sa sœur, l'a trouvée bizarre et singulière; aussi ne manque-t-elle pas d'en faire la critique : « Étrange amusement, pour finir un repas, que de représenter la mort d'une belle reine! » Perinda, comme on voit, n'aime pas les tragédies, et surtout celles qui font briller la beauté de sa sœur. Trasilla défend sa fête et l'art dramatique : « Les blessures et la mort nous sont pénibles à voir; mais quand l'art nous en offre une image, loin de souffrir de cette vue, nous y trouvons une sorte de jouissance et de plaisir.... Les guerriers surtout aiment à voir les blessures et le sang. — Oui, répond Perinda, sur le champ de bataille et la lance à la main; mais à table et la tête couronnée de fleurs, ils aiment mieux les jeux et les sourires de la beauté que l'aspect des armes. » Dispute toute littéraire, et pourtant naturelle, entre les deux sœurs, comme la dispute sur le mariage entre Armande et Henriette, dans *les Femmes savantes* de Molière, parce qu'en fait de querelles jalouses le sujet n'est rien et le sentiment est tout.

La fête de Perinda s'accorde, du reste, avec sa théorie : au lieu d'une tragédie, la belle Campanienne donne à Annibal un ballet. La repas qui précède la représentation est servi dans un jardin délicieux ; bientôt la table est enlevée, et tout à coup on voit sortir d'un buisson le dieu Pan, la tête armée de cornes et avec des pieds de bouc. Contre lui s'avance un enfant nu ; mais c'est l'enfant qui soumet le monde à son empire, l'Amour; et ils luttent l'un contre l'autre. Je remarque, en passant, que ce combat de l'Amour et du dieu Pan est un des sujets favoris de la peinture ancienne, telle que nous la retrouvons à Pompéi. Pan est vaincu, et Perinda alors chante à Annibal, en petits vers dignes de la morale de l'Opéra, qu'il n'y a point de guerrier si bien armé et si farouche qu'il soit, qui ne soit vaincu par l'Amour ; l'Amour, qui a vaincu le dieu Pan[1], doit tout vaincre sur la terre.

Les jours d'Annibal se passaient doucement entre les deux jumelles, qu'il avait trompées toutes deux avec la même promesse de les épouser après la ruine de Rome. Mais il fallut bientôt partir, et l'armée d'Annibal, séduite et corrompue par les délices de Capoue, s'en arrachait avec peine. « En vain, dit Maharbal, le confident ou plutôt le lieutenant d'Annibal, en vain tes officiers faisaient retentir partout les trompettes et les tambours : j'entendais tes soldats répondre à ces accents guerriers par les sons de la flûte et de la lyre ; et, si parfois j'en voyais un paraître aux fenêtres, il avait le front couronné de fleurs, les cheveux baignés de parfums, et il me

[1] Τὸ πᾶν, tout.

suppliait en pleurant de ne point le rappeler encore sous le drapeau, ou il refusait insolemment d'obéir. Si j'entrais dans les maisons, quel spectacle! partout les bains chauds et odorants, les tables chargées de mets, les coupes remplies; ici des soldats à demi nus, ou, ce qui est pis, vêtus des habits de leurs maîtresses; les casques et les cuirasses jetés à terre comme un fardeau trop pesant. Voilà, Annibal, ton armée telle que Capoue te la rend![1] »

Annibal éprouve moins de regrets à quitter les deux filles de Calavius que son armée n'en éprouve à quitter Capoue; mais, pour les tromper jusqu'à la fin, il leur promet de les emmener avec lui. Elles doivent se déguiser en soldats, et, à la pointe du jour, attendre Annibal à la principale porte de la maison. Pendant ce temps, il s'échappe lui-même par une autre porte et rejoint son camp. Cette ruse honteuse s'accomplit pour la perte des deux jumelles, et c'est ici qu'éclatent leur jalousie et leur aveuglement. C'est dès ce moment aussi que la nouvelle change de caractère. Jusqu'ici c'était presque un conte de Boccace, deux coquettes trompées par un militaire. A cet instant, la tragédie commence, et, en face du malheur et de la honte, les deux filles de Calavius trouvent dans leur repentir une grandeur de sentiments vraiment admirable.

[1] « .... Redierunt plerique scortis impliciti; et, ubi primum sub pel- « libus haberi cœpti sunt, viaque et alius militaris labor excepit, tironum « modo, corporibus animisque deficiebant; et deinde per omne æstivo- « rum tempus magna pars sine commeatibus ab signis dilabebantur, « neque aliæ latebræ quum Capua desertoribus erant. » (Tite-Live, liv. XXIII, 18).

Trasilla ignore le dessein de Perinda ; Perinda ignore le dessein de Trasilla. Chacune se croit seule aimée par Annibal et seule engagée à partir avec lui ; chacune pense que les coquetteries de sa sœur ont été en pure perte. Aussi n'est-ce pas dès les premiers éclaircissements qu'elles s'aperçoivent qu'elles sont trompées : la vanité et la jalousie mettent sur leurs yeux un voile qui ne se lève que lentement, et elles se disputent de bonne foi l'amour d'Annibal, comme si Annibal les avait jamais aimées. La veille du jour où elles doivent quitter la maison paternelle tristes et inquiètes, elles errent çà et là pour revoir une dernière fois ces lieux chers à leur enfance. Trasilla veut parcourir le jardin de son père; et Perinda, poussée par la même inquiétude, y descend à son tour. Mais le jardin est fermé, et les deux sœurs se rencontrent dans le vestibule. « Que faites-vous ici, ma sœur? dit Trasilla à Perinda. — Moi? répond Perinda qui, plus ardente que sa sœur, est plus jalouse et plus curieuse; je vous ai vue passer, et, comme vous aviez l'air sombre et irrité, je suis restée pour vous demander quelle est la cause de ce trouble extraordinaire. — Le jardinier a fermé la porte du jardin, et je désirais y entrer : voilà ce qui m'a contrariée. — Tant de trouble pour si peu de chose! vous y entrerez demain. — Demain! qui sait si je serai ici demain? — Où devez-vous donc aller? — Vous cherchez à savoir, ma sœur, ce que je ne veux pas vous dire. » Une fois engagé ainsi, l'entretien continue; et, comme l'idée d'Annibal et de son prochain départ est au fond de la pensée des deux sœurs, ce nom arrive bientôt sur leurs lèvres.

C'est Perinda qui le prononce la première : « A vous voir si pressée de nous quitter, ma sœur, dit-elle à Trasilla, on dirait que vous avez à fourbir votre bouclier et votre lance pour suivre demain l'armée d'Annibal. — Vous voulez plaisanter, soit! Serais-je donc un soldat indigne d'un si grand général? — J'en connais un qui lui plairait mieux. — Et qui donc? — Moi! » Alors arrive, non pas encore l'éclaircissement, mais la dispute entre les deux rivales, chacune s'irritant des prétentions de sa sœur et se moquant de ses illusions. Elles s'emportent, elles se menacent; mais, voyant Annibal, elles lui demandent de venir juger entre elles. Annibal se garde bien de dire quelle est des deux sœurs celle qu'il préfère, puisqu'il les a trompées toutes deux, et il se tire d'embarras par des mots équivoques que chacune entend dans le sens de sa passion. Elles ne renoncent donc point encore à leur résolution de suivre Annibal. Elles savent qu'elles ont une rivale, mais elles ne savent pas qu'elles sont lâchement trompées toutes les deux. Aussi, vers le milieu de la nuit, elles quittent leur appartement et viennent, habillées en guerriers, attendre Annibal sous le vestibule de la porte principale. Elles n'y sont pas seules : leur frère Pérolla, qui n'a point renoncé à sa haine contre Annibal, vient l'y attendre pour le tuer dès qu'il aura franchi le seuil hospitalier. Calavius et sa femme Antandra y attendent aussi leur hôte pour lui faire leurs derniers adieux; et c'est ainsi que toute la famille campanienne est réunie dans ce vestibule où va s'accomplir le dénouement, pendant qu'Annibal s'échappe par l'autre porte.

A travers l'obscurité de la nuit, Trasilla, habillée en guerrier, voit un guerrier aussi s'avancer vers elle : c'est Perinda, qui, étonnée à son tour de cette rencontre, et ne sachant pas encore que ce guerrier est sa sœur, « Qui êtes-vous, s'écrie-t-elle? que faites-vous près de cette porte? — J'y viens faire ce que vous venez y faire vous-même, ma sœur ; car je reconnais votre voix et je sais votre pensée. — Oui, c'est Trasilla ; oui, j'entends aussi votre voix, ma sœur ; combien je suis étonnée! — Ne soyez point étonnée que j'aie pris l'armure d'un guerrier pour suivre Annibal : je suis sa femme. Mais je suis étonnée, moi, que l'amour vous égare jusqu'à vouloir usurper les droits que j'ai à la foi d'Annibal. — Non, je ne m'égare point : Annibal est mon mari ; j'ai reçu sa foi, et il m'a permis de le suivre. » Alors l'éclaircissement se fait ; les deux sœurs se disent l'une à l'autre les gages qu'elles ont reçus de la foi d'Annibal ; éclaircissement douloureux qu'écoutent un frère irrité, un père et une mère désespérés. Elles commencent à entrevoir la ruse infâme d'Annibal ; cependant la jalousie et la fierté résistent encore au cruel ascendant de la vérité. L'orgueilleuse Trasilla surtout ne peut pas croire qu'Annibal ait osé la prendre seulement pour maîtresse : « C'est moi, dit-elle à sa sœur, qu'il a prise d'abord pour sa femme, et vous n'avez été plus tard que son amante. » Mais Perinda, plus outragée parce qu'elle aimait plus naïvement, et plus irritée contre le séducteur : « Ainsi, ma sœur, s'écrie-t-elle avec horreur, nous suivrons Annibal, vous comme sa femme, et moi comme sa maîtresse ! — Ah ! Dieu nous sauve de

cette infamie! — Que faire donc? — L'attendre ici, lui reprocher sa trahison et le percer de coups. — L'attendre! s'écrie la nourrice de Trasilla accourant en ce moment; Annibal est dans son camp, il vient de partir par l'autre porte. — O ma sœur, dit Trasilla, il ne nous reste donc plus qu'à mourir et à laver notre honte dans notre sang. »

Ces dernières scènes de la tragédie d'Ansaldo Ceba sont vraiment belles. Dans l'expression des sentiments de l'amour et de la jalousie qui remplissent les premiers actes, Ansaldo Ceba me paraît manquer de délicatesse et de force; mais, quand il exprime le repentir et le désespoir des deux sœurs, alors il sait trouver des accents dignes de l'antiquité. Le théâtre italien du seizième siècle n'approche pas du théâtre espagnol, du théâtre anglais ou de notre théâtre français au dix-septième siècle; cependant Torelli, Ruccellaï, que j'ai déjà cités, et Ansaldo Ceba lui-même, ont des inspirations admirables, surtout quand ils traitent les grands et simples sentiments de l'âme humaine. C'est par là qu'ils se rapprochent de l'antiquité. Ce qu'il y a de moderne chez eux, je veux parler de l'amour avec les nuances infinies de cette passion dans la littérature moderne, est souvent recherché, subtil, petit; ce qu'il y a d'antique est grand et beau.

Tel est le mérite du dernier acte des *Jumelles de Capoue*. Une fois que leur sort est accompli, une fois qu'elles se savent trompées et déshonorées, tous les petits sentiments de leur vie s'effacent : elles ne sont plus ces deux jeunes filles coquettes et légères que nous avons vues; elles ne sont plus ri-

vales, elles ne sont plus jalouses. Unies par la même honte et par le même repentir, et sœurs plus que jamais, elles s'encouragent mutuellement à mourir. A côté d'elles sont leur père, leur mère et leur frère, qui, cachés dans l'ombre du vestibule, ont tout entendu, la faute des deux sœurs, leur désespoir, leur résolution de mourir, et qui se montrent à ce dernier moment, non pour les détourner de leur projet, mais pour les y affermir et pour en hâter l'accomplissement. Le jour n'a pas encore paru, et il faut qu'avant qu'il paraisse, la honte de la famille soit expiée ; il faut que les deux sœurs n'aient pas à rougir à la clarté du jour. Pérolla, surtout, cette âme énergique et implacable qui a voulu deux fois la mort d'Annibal, qui ne le haïssait que comme l'ennemi des Romains, et qui sent maintenant qu'il haïssait aussi en lui, sans le savoir, l'ennemi de sa famille, Pérolla surtout n'hésite pas à condamner ses sœurs à mourir ; et, comme il craint que son père ne tremble à les condamner, parce qu'il est père d'abord et que ses empressements près d'Annibal ont causé le malheur de ses filles, c'est lui, Pérolla, qui se fait le chef de la famille ; c'est lui qui est le juge ; c'est lui qui, au besoin, sera le bourreau. « Venez donc, ô mes sœurs ! venez, à l'envi l'une de l'autre, présenter la poitrine à ce glaive que j'espérais mieux employer contre votre séducteur ; et puisse votre sang effacer la tache que vous avez faite à votre nom ! — Oui, dit Trasilla, j'ai taché l'honneur de mon nom ; mais, pour l'effacer de mon sang, je n'ai pas besoin d'une autre main que la mienne. J'ai une épée aussi pour me percer

le sein, et je veux me le percer sur le lit même où l'infâme m'a trompée, afin que vous voyiez tous que le repentir est égal à la faute... Ah ! vous avez raison de me vouloir morte, mon frère, et toi aussi, ma mère, qui as l'âme fière et généreuse, et qui me regardes avec des yeux tristes et sans pleurs. Toi seul, mon père, tu pleures : voudrais-tu donc nous voir vivre? Vivre, c'est faire vivre notre honte ; mourir, c'est la faire mourir. — Mourons donc, ma sœur, mourons hardiment, et retrouvons dans la mort l'honneur que nous n'avons pas su garder dans la vie.

PERINDA.

« Oui, mourons, ma sœur; et jamais l'appel de ta voix ne m'a semblé plus doux... Nous sommes nées ensemble; ensemble aussi nous mourrons... Venez, ma sœur ; je veux aussi me frapper sur le lit qui fut témoin de la faute, et qui le sera du châtiment.

PÉROLLA.

« Oui, vous mourrez de vos propres mains, mes sœurs; c'est un honneur dont je ne veux pas vous priver : votre repentir le mérite. Mais n'ensanglantez pas le foyer paternel et les dieux qui y président. Voici une fiole d'un poison que je gardais, non pour vous, mais pour moi, si, après avoir frappé Annibal, j'étais tombé entre les mains de ses compagnons. Prenez-le, Trasilla; buvez-en la moitié, et passez-le ensuite à votre sœur.

TRASILLA.

« Je vous remercie, mon frère... Allons, ma sœur, je vous invite à boire avec moi (*elle boit*); prenez la fiole.

PERINDA.

« Et moi aussi je bois et je sens en buvant la froideur de la mort qui pénètre jusqu'à mon cœur. O toi, sainte pudeur dont j'ai trahi la loi, reçois comme une offrande expiatoire ce corps que j'immole sur ton autel !

TRASILLA *à Métrisca.*

« Chère nourrice, voici bientôt l'aurore que je ne dois pas voir ; le poison glace le sang de mes veines ; viens avec moi : c'est toi qui arrangeras mon corps et qui me fermeras les yeux.

PERINDA *à Gelasga.*

« Et toi aussi, nourrice, viens avec moi ; soutiens-moi, et dérobons à mon père le spectacle de ma mort. »

Jusqu'ici Antandra, leur mère, a dit à peine quelques mots. Elle sait que ses filles doivent mourir en réparation de leur déshonneur. Aussi les a-t-elles regardées et écoutées d'un œil sec ; mais, quand elle les voit près de sortir avec leurs nourrices pour aller mourir, « Non, je ne voudrais pas, dit-elle, vous soustraire à la mort, quand même je le pourrais. Il faut réparer l'outrage fait à l'honneur de notre famille, et la mort seule peut le réparer. Mais je suis mère, et c'est à moi de fermer les yeux à mes filles. Venez donc, Trasilla et Perinda, venez accomplir votre devoir ; et vous, mon fils, allez vous montrer à vos concitoyens : vous ne devez ni rougir ni vous cacher. »

Avec de pareils sentiments, la mère des jumelles de Capoue méritait d'être la femme du vieil Horace de Corneille.

Ansaldo Ceba a exprimé le repentir des deux jumelles mieux que leur rivalité et leur jalousie. Il ne montre pas assez comment cette rivalité insensée a causé leur perte. Il en fait les victimes d'Annibal, qui, sur la foi de je ne sais quelle tradition, se trouve transformé dans la pièce en séducteur et en homme à bonnes fortunes ; mais il ne fait pas voir comment Trasilla et Perinda sont encore plus victimes de leur jalousie que des ruses d'Annibal. Ce n'est pas l'ambition qui a aveuglé Trasilla et qui l'a empêchée de voir le piége que lui tendait Annibal ; ce n'est pas l'amour non plus qui a aveuglé Perinda. Elles n'ont été aveugles que parce qu'elles ont été jalouses ; parce que, dans la lutte de coquetterie qui s'est engagée entre les deux sœurs, chacune d'elles, au lieu de considérer où elle allait, regardait où allait sa rivale ; parce qu'enfin l'émulation de la victoire leur en cachait le danger. Cachées pendant longtemps dans l'ombre du gynécée et soumises aux lois d'une mère vigilante et sévère, l'imprudence de leur père les a jetées au milieu des fêtes et des plaisirs du séjour d'Annibal à Capoue. Il a voulu qu'elles parussent devant le chef carthaginois et qu'elles lui montrassent les grâces de leur chant et de leur danse. Elles l'ont fait ; mais leur vanité s'est enflammée ; elles ont voulu plaire au héros de la fête, elles ont lutté à qui plairait le mieux ; et c'est ainsi qu'ayant commencé par les penchants les plus naturels à leur sexe et à leur âge, elles sont arrivées à la passion qui les a conduites à la honte et au désespoir.

Touchante histoire, qui s'ouvre, comme l'histoire

de toutes les jeunes filles, par les plaisirs et les succès innocents de la beauté, pour aboutir à la plus lamentable des catastrophes, soutenue et accomplie par le plus implacable des repentirs!

XXXI.

LES FRÈRES ENNEMIS ET ANTIGONE DANS ESCHYLE, EURIPIDE, SÉNÈQUE, RACINE ET ALFIERI.

Il manquerait quelque chose à l'étude que je fais des divers types de l'amitié et de la haine fraternelles, si je n'examinais pas les trois personnages qui, dans l'antiquité, représentent de la manière la plus expressive ces sentiments opposés : Antigone d'une part, Étéocle et Polynice de l'autre. Je veux montrer comment, entre les mains des poëtes qui ont chanté les malheurs de la famille d'Œdipe, depuis Eschyle jusqu'à Alfieri, ces sentiments de haine ou d'affection fraternelle ont commencé par la simplicité touchante de l'ancienne tragédie grecque, et sont arrivés peu à peu à l'exagération sentencieuse et déclamatoire de Sénèque ou d'Alfieri.

Les *Sept chefs* d'Eschyle, qui a représenté, le premier, sur le théâtre, les malheurs de la famille d'Œdipe, sont un poëme épique et lyrique, plutôt qu'une tragédie. L'hymne y enveloppe et cache le drame; le chœur, comme au temps de Thespis, y est encore le principal personnage.

Voyons rapidement quels sont les sentiments, et je dirais volontiers les aventures de ce chœur qu'Eschyle semble préférer à Étéocle, à Polynice, à Antigone enfin, qui, selon nos idées modernes, devraient

avoir le premier rang. Il est formé des jeunes filles qui se sont réfugiées dans la citadelle ou l'acropole. C'est là que, courant éperdues des remparts aux autels, tantôt elles regardent l'ennemi qui s'approche, tantôt elles implorent les deux protecteurs de Thèbes. D'abord, elles ne voient qu'un nuage de poussière qui s'élève dans la plaine et marche vers la ville; mais cette poussière est un message de terreur qu'elles comprennent, hélas! tout muet qu'il est[1]. Bientôt c'est le bruit sourd et profond du pas des hommes et du trot des chevaux. Elles l'entendent : il est pareil au murmure des eaux qui roulent en torrents du haut de la montagne. Puis, c'est le cri de la guerre. Écoutez! ce cri, précurseur des ennemis, franchit le rempart et s'élance jusque dans la citadelle. Voyez, voyez l'éclair des boucliers d'acier, qui luit à travers la poussière.

« O dieux et déesses, protégez-nous! nous embrassons vos statues en suppliantes. Sauvez-nous!

« Les boucliers heurtent les boucliers; les lances s'entrechoquent et se brisent. Défendez-nous, dieux et déesses! défendez de la servitude et de l'injure les vierges qui vous implorent.

« Le flot des guerriers ravisseurs mugit autour de nous. O Diane! ô vierge déesse! prends ton arc, lance tes flèches redoutables, protége-nous.

« Écoutez : les chars roulent autour de la ville, les essieux crient et sifflent, l'air frémit et s'échauffe sous le vol des flèches. Que deviendrons-nous?

« O dieux, ne livrez pas la ville à l'ennemi étranger! dieux, écoutez les prières des vierges sup-

[1] Les *Sept chefs devant Thèbes*, vers 82.

plantes! montrez que vous aimez cette ville qui vous honore[1]. »

Ce chœur de jeunes filles et leurs supplications, voilà à la fois le principal personnage et la principale action de la pièce. Et ne croyez pas que ce personnage et cette action n'intéressassent pas vivement les Grecs : ils retrouvaient dans les alarmes et dans les aventures de ce chœur le tableau des vicissitudes de la guerre, vicissitudes plus cruelles et plus dures dans l'antiquité que dans les temps modernes. L'esclavage dans l'antiquité aggravait la guerre : les vaincus devenaient des esclaves. Comment donc les jeunes filles thébaines n'invoqueraient-elles pas les dieux pour échapper à l'esclavage et au déshonneur? et comment les Athéniens, à leur tour, en voyant les alarmes du chœur, ne songeraient-ils pas à leurs femmes, à leurs filles, qui seraient esclaves aussi, si Athènes était vaincue? comment ne s'encourageraient-ils pas à défendre leur patrie et leur famille? car l'ennemi menace aussi Athènes, et quel ennemi! les barbares terrassés, il y a un an à peine, à Marathon[2], préparent leur vengeance. Déjà on raconte dans Athènes Xerxès et son million de soldats, ses innombrables vaisseaux, le Bosphore passé sur un pont, la Thrace soumise et tributaire. « O dieux de la patrie! s'écriait le chœur sur la scène, défendez la ville qui vous est chère. — Dieux et déesses d'Athènes, disaient aussi les spectateurs athéniens, et toi surtout, Minerve, vierge déesse, défends ta ville, ton temple et tes autels! » Dans le chœur, les alarmes et

[1] *Les Sept chefs devant Thèbes*, vers 109 à 180.

[2] Voyez l'ouvrage de M. Patin sur les tragiques grecs, t. I, page 198.

les supplications d'une ville assiégée ; dans le public, les émotions d'une ville qui bientôt aussi sera assiégée. Quel drame plus capable d'exciter l'intérêt? quel public plus fait pour le ressentir? La scène et le théâtre se rapprochaient et se confondaient dans le même sentiment. Il n'y avait pas, ici des acteurs jouant un rôle, là un public pour s'amuser d'une représentation. Les acteurs, le public, le poëte dramatique, tous citoyens de la ville, tous menacés des mêmes périls; les uns acteurs, mais pour un jour; les autres spectateurs, pour un jour aussi, et tous, demain, quand la guerre les appellera, prêts à porter les armes et à mourir pour la patrie, tous s'entretenaient, par la voix du chœur, de leurs idées et de leurs sentiments les plus nobles et les plus chers. Le théâtre devenait une sorte d'agora et de forum; le drame devenait une harangue ; le poëte était l'orateur, et, comme un orateur habile, Eschyle, à l'aide de ses personnages, excitait tour à tour divers sentiments, tantôt la pitié pour les jeunes filles réservées à la servitude, tantôt la colère contre l'ennemi, et tantôt aussi la fermeté qui soutient les citoyens d'une ville assiégée et qui même, au besoin, gourmande les alarmes des femmes.

Écoutez, en effet, comment Étéocle gourmande ce chœur de jeunes filles épouvantées : « Pourquoi quitter vos foyers domestiques? pourquoi vous prosterner aux autels des dieux et faire retentir la ville de vos gémissements? ces cris et ces alarmes affaiblissent le courage des guerriers. — Pardonnez-nous, ô roi! répond le chœur; nous sommes venues sacrifier aux dieux, afin qu'ils nous protégent.

ÉTÉOCLE.

« Au jour de la guerre, c'est aux hommes qu'il convient de faire aux dieux les sacrifices qui leur sont dus. Les femmes doivent rester cachées dans leurs maisons.

LE CHOEUR.

« Nous avons entendu le bruit du combat, et nous nous sommes réfugiées dans cette citadelle, entre les autels des dieux.

ÉTÉOCLE.

« Gardez-vous donc, si vous voyez apporter ici des morts ou des blessés, de les accueillir par des gémissements. Mars aime à se repaître du sang des guerriers [1]. »

Voilà par quelles paroles énergiques et guerrières le poëte, je me trompe, l'orateur excitait le courage de ses concitoyens. Aussi Eschyle, dans les *Grenouilles* d'Aristophane, se vante-t-il contre Euripide d'avoir fait de ses concitoyens des hommes généreux et braves, des hommes de quatre coudées, toujours prêts à servir l'État. « Et comment donc as-tu fait cela ? répond ironiquement Euripide. — J'ai fait une pièce toute pleine de Mars, les *Sept chefs devant Thèbes*. Nul spectateur n'en sortait qu'avec la fureur de la guerre dans le sein. »

Mais la haine des deux frères, mais Jocaste et Antigone, mais les malheurs de la famille d'Œdipe, n'en est-il donc pas question ? Chose bizarre et qui déconcerte toutes les idées que nous nous faisons de la tragédie : les malheurs et les alarmes de Thèbes assiégée intéressent Eschyle et les Athéniens plus

[1] Les *Sept chefs devant Thèbes*, vers 182 à 245 *passim*.

que la haine d'Étéocle et de Polynice, ou la piété fraternelle d'Antigone. Ce qui nous semble le sujet, et ce qui le sera plus tard dans Euripide, n'est dans Eschyle qu'un épisode. Dans Eschyle, Étéocle hait son frère; mais cette haine, toute profonde et tout implacable qu'elle est, ne se montre qu'un instant et comme un sentiment qui ne doit pas longtemps remplir la scène. Étéocle a écouté le récit presque épique que le messager lui a fait des guerriers de l'armée ennemie, de leurs armes, de leurs devises, de leurs menaces, et il a lui-même décrit les guerriers qu'il opposait à chacun des guerriers ennemis. A chaque nom qu'il a désigné, le chœur, l'interrompant, a prié les dieux de favoriser le guerrier qui va défendre la patrie. Le messager n'a encore désigné que les six chefs ennemis qui doivent chacun attaquer six portes de Thèbes, et Étéocle n'a nommé encore que six chefs pour leur résister. Il reste une septième porte. « Quel est l'ennemi qui l'attaquera? — C'est votre frère, » dit le messager. Étéocle qui, par une sorte d'instinct haineux, n'avait point choisi de poste, Étéocle alors déclare que c'est à lui de combattre son frère : « Chef contre chef, ennemi contre ennemi, frère contre frère, c'est à moi qu'il appartient de combattre. Apportez-moi ma lance, mon bouclier, mon casque [1]! » Voilà enfin cette haine et ce combat qui doivent occuper la scène. Mais ici, chose étrange pour nous, ce n'est pas Jocaste et Antigone qui essayent d'arrêter Étéocle, non : c'est encore le chœur qui, effrayé du fratricide

[1] Les *Sept chefs devant Thèbes*, vers 674.

qui se prépare, élève la voix au nom de l'humanité et s'oppose à cet affreux combat : « O fils d'Œdipe! le sang qui coule entre les Thébains peut s'expier; mais le meurtre de deux frères l'un par l'autre est un forfait que rien n'efface [1]. »

Ainsi, même à ce moment et quand le drame est commencé, c'est encore le chœur qui a le rôle principal, c'est le chœur qui remplace Jocaste et Antigone, la mère et la sœur ; il est le centre de l'action; et lorsque, malgré ses prières et ses malédictions, s'est accompli entre les deux frères le fatal combat, c'est encore au chœur que le messager vient raconter la mort de Polynice et d'Étéocle. Antigone et Ismène alors, dans un dialogue vif et touchant [2], se lamentent, il est vrai, sur le sort de leurs frères; mais le chœur encore s'unit aux lamentations des deux sœurs

[1] Les *Sept chefs devant Thèbes*, vers 679.

[2] M. Delavigne a traduit avec une élégante précision les lamentations d'Antigone et d'Ismène sur les corps de leurs frères :

ANTIGONE.

Éclatez, mes sanglots!

ISMÈNE.

Coulez, coulez, mes pleurs

ANTIGONE.

Tu frappes et péris.

ISMÈNE.

En immolant tu meurs.

ANTIGONE.

Son glaive te renverse.

ISMÈNE.

Et sous ton glaive il tombe.

ANTIGONE.

Même âge.

ISMÈNE.

Même sang.

et les domine pour les contenir, en rappelant la puissance des dieux, souverains dispensateurs du bien et du mal, et la malédiction paternelle qui pesait sur la tête des fils ingrats. Nous n'entendons pas seulement les gémissements de la douleur domestique : il y a une pensée plus haute qui se mêle à ces lamentations particulières, la pensée de la justice ; et, jusqu'aux derniers moments, les sentiments généraux prévalent sur les sentiments particuliers, l'hymne l'emporte sur le dialogue, et le chœur sur les personnages.

ANTIGONE.

Et bientôt même tombe.
O frères malheureux !

ISMÈNE.

Plus misérables sœurs !

ANTIGONE.

Éclatez mes sanglots !

ISMÈNE.

Coulez, coulez, mes pleurs !

ANTIGONE.

Mes yeux se couvrent de ténèbres ;
Mon cœur succombe à ses tourments.

ISMÈNE.

Ma voix, lasse de cris funèbres,
S'éteint en sourds gémissements.

ANTIGONE.

Quoi ! périr d'une main si chère !

ISMÈNE.

Quoi ! percer le cœur de son frère !

ANTIGONE.

Tous deux vainqueurs !

ISMÈNE.

Vaincus tous deux !

ANTIGONE.

O récit qui me désespère !

Dans le théâtre moderne, le peuple ou la foule n'a point de rôle, et, lorsque par hasard on veut l'y introduire, il intéresse peu. Voyez, dans les drames qui ont pour sujet une conspiration ou une révolution, le peu d'intérêt qu'excitent les conspirateurs ou les révolutionnaires. Le théâtre moderne ne sait traiter que les passions des individus : il est embarrassé quand il veut représenter les passions ou les sentiments de la foule. Shakespeare, dans son *Coriolan* et dans la révolte de Jacques Cade [1], a essayé de représenter le peuple; il l'a représenté dans

ISMÈNE.

O spectacle encore plus affreux!

ANTIGONE.

Où les ensevelir?

ISMÈNE.

A côté de leur père :
Il fut infortuné comme eux.

ANTIGONE.

O mon cher Polynice!

ISMÈNE.

Étéocle, ô mon frère!

ENSEMBLE :

Et nous, plus misérables sœurs!

ANTIGONE.

Éclatez, mes sanglots!

ISMÈNE.

Coulez, coulez, mes pleurs!

Cette belle traduction n'a pour moi qu'un défaut : M. Delavigne a oublié le chœur qui, dans Eschyle, interrompt de temps en temps les plaintes des deux sœurs ; et cet oubli est significatif. Entraîné par les habitudes de la tragédie moderne, M. Delavigne a cru que ces deux sœurs, pleurant leurs frères morts, étaient les personnages principaux d'Eschyle.

[1] *Henri VI,* IIe partie.

ce qu'il a de confus et de discordant : ce sont des cris qui s'élèvent çà et là, ce sont des injures qui succèdent à des flatteries, ce sont les vicissitudes tumultueuses d'une assemblée populaire. Mais dans Shakespeare même, ces sentiments divers sont exprimés par des personnages particuliers qui se prêtent au mouvement du dialogue et qui l'animent. L'art de donner une voix commune et distincte à la fois aux grandes émotions de la foule, à la colère, à la douleur ou au péril, cet art admirable semble perdu avec le chœur antique et depuis Eschyle. Là seulement, grâce à ce personnage collectif, la diversité s'accordait avec l'unité, et la confusion était ramenée à l'ordre; là seulement le peuple avait une voix et une figure dignes de lui, c'est-à-dire profonde et forte comme celle d'une foule, expressive et ferme comme celle d'un homme.

Le changement qui s'est fait dans la tragédie, l'ascendant que le dialogue a fini par prendre sur l'hymne, et les personnages sur le chœur, n'est nulle part plus visible que lorsqu'on passe des *Sept chefs* d'Eschyle aux *Phéniciennes* d'Euripide.

Euripide n'a pas voulu se priver du tableau que fait Eschyle de Thèbes assiégée par l'armée ennemie; mais il ne prend pas pour témoin et pour interprète de ce spectacle un chœur nombreux et alarmé : il prend un des personnages qui tiennent le plus de place dans le drame, Antigone; et ce sont les sentiments d'Antigone et son hésitation à faire des vœux pour les Thébains ou pour les Argiens, puisqu'elle a un frère dans l'un et dans l'autre camp,

qui font l'intérêt de la scène. Les émotions individuelles de la sœur remplacent les émotions générales du chœur.

Avant de nous montrer dans Antigone le personnage tragique, la sœur dévouée et généreuse, Euripide, qui prête volontiers à ses personnages une simplicité et une naïveté un peu artificielles, nous montre d'abord la jeune fille qui se récrie de terreur et d'admiration à l'aspect de la plaine étincelante d'armes et de soldats.

« O divine fille de Latone, Hécate, toute la plaine étincelle comme une masse d'airain[1]. »

Cependant, à travers la curiosité timide de la jeune fille qui, pour voir l'armée ennemie, est montée, à l'aide d'une échelle, sur le toit de la maison, paraît aussi la tendresse de la sœur. Antigone cherche surtout à apercevoir son frère Polynice; c'est lui que ses yeux essayent de découvrir dans la plaine, et, dès qu'elle l'a vu : « Ah ! que ne puis-je, s'écrie-t-elle, telle qu'un nuage emporté par le vent, fendre l'air de ma course rapide, voler auprès de mon frère et serrer dans mes bras ce malheureux exilé! Ah qu'il est beau sous ses armes d'or! il resplendit comme les rayons du soleil levant[2]. »

Ce cri de tendresse fraternelle indique à la fois quel sera le caractère d'Antigone, et quel sera aussi le caractère de la tragédie d'Euripide. Nulle part, en effet, Euripide n'a exprimé plus vivement la force et la grandeur de ces affections de famille qui tempèrent, par un contraste touchant, l'horreur des hai-

[1] Traduction de M. Artaud, t. I, page 205, 1842.

[2] *Ibid*, page 208.

nes fraternelles. Il n'y a pas de frères qui se haïssent plus énergiquement qu'Étéocle et Polynice ; mais, en retour, il n'y a pas de sœur plus tendre et plus dévouée qu'Antigone ; il n'y a pas non plus de mère plus touchante en son amour que Jocaste. Voyez, quand Polynice vient dans Thèbes pour avoir une entrevue avec son frère, quelle joie ressentent Jocaste et Antigone en revoyant ce fils et ce frère si longtemps absent : « O mon fils ! dit Jocaste, enfin, après tant de jours si longs, je te revois ! Entoure de tes bras le sein de ta mère ; que mes lèvres pressent tes joues, et que tes cheveux noirs ombragent mon sein ! Tu es donc enfin rendu à ta mère, contre tout espoir et contre toute attente ! Que pourrai-je te dire? Comment mes mains caressantes, mes paroles émues et cette folle joie qui me fait bondir auprès de toi, exprimeront-elles mon bonheur perdu que je retrouve enfin [1] ? »

Alors s'engage entre le fils et la mère un dialogue plein de la simplicité touchante des affections de la famille, plein aussi des idées particulièrement chères aux Grecs : je veux dire l'amour de la patrie et l'horreur de la terre étrangère. Les paroles ne se pressent pas confusément sur leurs lèvres comme cela se voit parfois dans les drames modernes, où les interjections remplacent volontiers les sentiments. Polynice exprime d'abord l'émotion qu'il ressent en revoyant, « après tant d'années, ce palais, ces autels des dieux, ces gymnases où il fut élevé. » Puis viennent les questions d'une longue ab-

[1] Taduction de M. Artaud, page 213.

sence : — Que fait son père ? que font ses deux sœurs ? gémissent-elles de l'exil de leur frère ? Hélas ! tout est triste et gémit dans le palais d'Œdipe, Œdipe sur ses malheurs, Antigone et Ismène sur la haine qui divise leurs frères, Jocaste sur sa destinée, puisque c'est à elle que se rattachent toutes les horreurs de sa famille. Cependant, parmi tous les maux de cette race, il en est un dont Jocaste n'a point encore d'idée, et qui l'effraie d'autant plus : c'est le mal de l'exil, c'est celui qu'a ressenti son fils Polynice. Elle connaît tous les autres malheurs, elle les a soufferts ; mais l'exil ! voilà le malheur qui étonne et qui inquiète Jocaste : « Mon fils, lui dit-elle en hésitant, perdre sa patrie, est-ce un grand mal ? — Oui, bien grand, ma mère, répond l'exilé, et plus grand à l'épreuve qu'on ne peut l'exprimer.

JOCASTE.

« En quoi consiste-t-il ? Que souffrent les exilés ?

POLYNICE.

« Une souffrance horrible : ils n'ont plus la liberté de parler.

JOCASTE.

« Ne pouvoir dire ce que l'on pense, c'est la condition d'un esclave...

POLYNICE.

« L'intérêt nous condamne à cette servitude contre nature.

JOCASTE.

« L'espérance, dit-on, nourrit l'exilé.

POLYNICE.

« Son œil souriant fait des promesses ; mais elle les fait attendre...

JOCASTE.

« La patrie, je le vois, est chère à tous les cœurs.

POLYNICE.

« Plus chère que tu ne pourrais l'exprimer [1]. »

Dialogue touchant, mais vraiment grec et vraiment antique. Voilà cet amour de la patrie qui n'est jamais plus grand que dans les citoyens des petites républiques, comme étaient celles de la Grèce! Voyez l'exilé de Florence, le Dante, et comme lui est dure la montée de l'escalier étranger. Pour le Grec comme pour le Florentin, pour les membres de ces petits et brillants États du monde ancien et du moyen âge, l'amour de la patrie a une force et une douceur toutes particulières. Dans les sociétés modernes, où nous sommes un peu cosmopolites, grâce au nivellement des mœurs et des idées chaque jour plus sensible en Europe, les héros tragiques sont toujours prêts à répéter l'adage : « Que l'homme de cœur trouve sa patrie partout : *Omne solum forti patria est.* » Et même, si j'en crois quelques-uns, le riche qui peut transporter sa fortune dans son portefeuille, trouve aussi sa patrie partout. Mais le Grec, habitué dans sa patrie aux soins de la vie publique, qui, chez les anciens, tenaient une si grande place, se trouvait oisif et impuissant dès qu'il était exilé. L'agora, la tribune, les autels publics, tous ces appareils de la patrie et de la liberté, si chers au citoyen, parce qu'ils l'entretiennent de sa force et de sa puissance, irritaient la douleur de l'exilé, parce qu'il les sentait muets pour lui. Qui pouvait-il y invoquer? Les

[1] Traduction de M. Artaud, pages 214 à 217.

dieux? ce n'étaient point ses dieux indigètes. Les lois? il ne les avait pas confirmées par son suffrage. Les souvenirs et les monuments? ce n'étaient point ceux de ses ancêtres. Que faire donc, sinon apprendre la nécessité de se taire et de se contraindre? Dans l'antiquité, n'être plus citoyen, c'était à peine être homme, c'était, comme le dit Jocaste, devenir esclave.

L'entretien entre Polynice et sa mère indique quel était sur les Grecs l'ascendant de la patrie, et combien d'idées saintes, généreuses et douces se rattachaient à ce mot. L'entrevue entre les deux frères le montre encore mieux. Dans cette entrevue, en effet, Polynice a pour lui la justice et la pitié : il est exilé et malheureux, il a longtemps souffert, sa mère et sa sœur Antigone reconnaissent ses droits; mais il porte les armes contre sa patrie. Cette faute efface tous ses droits. Étéocle est injuste, violent, parjure; mais il défend sa patrie. Ce mérite couvre ses injustices, et c'est par là qu'il l'emporte sur son frère. En vain Polynice invoque les autels des dieux de ses pères : « Tu veux les renverser! s'écrie Étéocle.

POLYNICE.

« Dieux, écoutez-moi!

ÉTÉOCLE.

« Quel dieu t'écoutera, toi qui t'armes contre ta patrie?

POLYNICE.

« O temples des dieux aux blancs coursiers!

ÉTÉOCLE.

« Ils te détestent.

POLYNICE.

« On me chasse de ma patrie.

ÉTÉOCLE.

« N'es-tu pas venu pour en chasser les citoyens ?

POLYNICE.

« Et par une injuste violence, grands dieux !

ÉTÉOCLE.

« C'est à Mycènes, et non ici, que tu dois invoquer les dieux.

POLYNICE.

« Tu es un impie.

ÉTÉOCLE.

« Mais je ne suis pas comme toi ennemi de ma patrie.

POLYNICE.

« Toi qui me chasses et me dépouilles !

ÉTÉOCLE.

« Et de plus, je te tuerai.

POLYNICE.

« O mon père ! entends-tu ce que je souffre ?

ÉTÉOCLE.

« Oui, car il sait ce que tu fais.

POLYNICE.

« Et toi, ma mère ?

ÉTÉOCLE.

« Il ne t'est pas permis de nommer ta mère.

POLYNICE.

« O ma patrie !

ÉTÉOCLE.

« Pars de ce pays.

POLYNICE.

« J'en partirai ; mais que du moins je puisse voir mon père !

ÉTÉOCLE.

« Tu ne l'obtiendras pas

POLYNICE.

« Mes jeunes sœurs.

ÉTÉOCLE.

« Tu ne les verras plus.

POLYNICE.

« O mes sœurs!

ÉTÉOCLE.

« Pourquoi les appelles-tu, toi leur plus grand ennemi [1] ? »

C'est donc en vain que cet exilé atteste les dieux de sa patrie ; que ce fils demande à voir son père ; que ce frère veut embrasser ses sœurs : un mot, toujours le même, un mot inflexible et inexorable, un mot vraiment antique et vraiment grec, le repousse obstinément : il est l'ennemi de sa patrie !

Lorsqu'on passe des *Phéniciennes* d'Euripide à la *Thébaïde* de Sénèque, tout change. Ce sont encore les mêmes noms ; mais ce ne sont plus, pour ainsi dire, les mêmes personnages, tant est grande la métamorphose ! Il n'est pas, en effet, un seul caractère que Sénèque n'ait reçu des mains d'Euripide, simple et grave, naturel et grand, et dont il n'ait fait un déclamateur sentencieux. La première métamorphose, et la plus curieuse, est celle d'Œdipe. Dans Euripide, Œdipe est caché au fond du palais, enseveli dans ses chagrins et dans ses remords ; il est comme le génie fatal et mystérieux de sa famille et de sa patrie ; il ne paraît pas, mais c'est à lui que tout se rapporte, c'est de lui qu'émanent toutes les douleurs de Jocaste et d'Antigone, toutes les fureurs

[1] Traduction de M Artaud, pages 226 et 227.

de Polynice et d'Étéocle; c'est de lui que tout le monde s'entretient à voix basse et avec une sorte de terreur. Cependant, quand ses fils se sont massacrés l'un l'autre, quand Jocaste s'est tuée sur le corps de ses enfants, Œdipe, aux cris d'Antigone restée seule entre tant de morts, Œdipe sort de sa retraite ; il arrive sur la scène aveugle et chancelant, il demande à sa fille quel est le nouveau crime ou le nouveau malheur qui cause ses lamentations. Alors Antigone lui raconte la mort de ses fils, la mort de Jocaste. En même temps Créon lui déclare qu'il faut qu'il abandonne Thèbes : « Pars ! Ce que je te dis n'est pas pour t'outrager, et je ne suis pas ton ennemi ; mais je crains que ton mauvais génie n'attire encore quelque calamité sur cette contrée [1]. » Œdipe, avec ses yeux sanglants et aveugles, Œdipe exilé excite en nous une profonde pitié, qui s'accroît encore et qui s'élève à l'aide de l'admiration que va nous inspirer le dévouement d'Antigone. Elle pourrait régner à Thèbes avec Hémon, fils de Créon ; mais elle aime mieux l'exil et le malheur avec Œdipe, qu'un trône à Thèbes avec l'idée de son père mourant abandonné. « Eh quoi ! dit-elle, je prendrais un époux, et je te laisserais seul dans l'exil, mon père ! — Reste et sois heureuse ; pour moi, je saurai supporter mes maux. — Eh qui prendra soin de toi, privé que tu es de la vue [2] ? » Elle suivra donc son père. Qu'il ne lui parle pas des humiliations que rencontre la fille d'un pauvre aveugle : elle voit la gloire où le monde voit la honte. Ils s'apprêtent à partir, le père soutenu et

[1] Traduction de M. Artaud, page 263.

[2] *Ibid.*, page 268.

guidé par sa fille ; mais, avant de partir, le vieillard demande à toucher une dernière fois les cadavres de sa femme et de ses enfants : « Ma fille, guide-moi, que je touche le corps de ta mère.

ANTIGONE.

« La voilà ; porte ta main sur ces restes chéris.

ŒDIPE.

« O ma mère ! ô mon épouse infortunée !

ANTIGONE.

« Digne objet de pitié, tous les maux ont à la fois fondu sur elle.

ŒDIPE.

« Où est le corps d'Étéocle et celui de Polynice?

ANTIGONE.

« Les voici étendus à côté l'un de l'autre.

ŒDIPE.

« Pose ma main tremblante sur leurs visages glacés.

ANTIGONE.

« Tiens, touche de tes mains les corps de tes enfants.

ŒDIPE.

« Chers et malheureux fils d'un trop malheureux père ! [1] »

Quel spectacle ! ce vieillard aveugle cherchant à tâtons les corps de sa femme et de ses enfants, ces mains paternelles touchant une dernière fois le visage glacé de ses fils. Ah ! il les a maudits vivants : un dieu le poussait [2] ; mais leur mort a désarmé la

[1] Traduction de M. Artaud, page 269.

[2] « Allons, je ne suis pas naturellement assez insensé pour avoir exercé une telle fureur contre la vie de mes fils, si un dieu ne m'y avait poussé. » (*Ibid.*, page 264.)

malédiction paternelle ou plutôt a dissipé la fureur insensée qui l'égarait. Maintenant que le sort d'Œdipe est accompli, maintenant que l'exil qu'il va subir est la dernière épreuve que lui avait prédite Apollon, il pardonne à ses fils, il les pleure, il les bénit dans leur mort que les dieux seuls ont voulue et qu'un père n'eût jamais souhaitée. Tout s'explique maintenant, parce que tout s'approche de la fin suprême. L'Œdipe parricide et incestueux, l'Œdipe qui de ses mains sanglantes s'est arraché les yeux, qui a maudit ses fils et qui remplissait Thèbes de ses cris funèbres, ce n'était pas Œdipe lui-même, c'était l'instrument et la victime des dieux. Le véritable Œdipe ne se retrouve qu'entre les cadavres de sa femme, de ses deux fils, et le pieux dévouement de sa fille ; qu'au moment où il se met en route pour aller trouver son tombeau, car il sait où les dieux ont marqué sa sépulture. Qu'il parte donc, qu'il aille toucher ce but prédit à sa vie ; qu'il parte calme et purifié par les approches de la mort, digne de pitié par les bons sentiments qu'il a retrouvés aux bords de la tombe, digne de pitié surtout, puisqu'il inspire à sa fille une si sainte affection, et que, quoi qu'il ait fait, le père d'Antigone est sacré à nos yeux.

Voilà l'Œdipe d'Euripide, voilà comment le poëte grec achève et tempère le tableau qu'il a fait des malheurs d'Œdipe et de la haine de ses fils. Le parricide, l'inceste, les meurtres fraternels, toutes les vieilles horreurs de la race de Laïus s'éloignent et disparaissent : nous ne voyons plus qu'un vieillard aveugle, soutenu et consolé par sa fille ; les vertus

de la famille l'emportent sur les crimes de la fatalité.

Combien est différent l'Œdipe de Sénèque! L'Œdipe grec ne parle de ses malheurs ou de ses crimes qu'avec une sorte de terreur, et les renvoie aux dieux. L'Œdipe romain les prend hardiment à son compte; il semble s'en enorgueillir et s'en faire un affreux privilége. Lorsqu'un envoyé de Thèbes le supplie d'empêcher ses fils de s'entre-tuer : « Qui? moi ! » s'écrie-t-il en homme qui se complaît dans l'horreur de sa destinée plutôt qu'il ne s'en afflige, « qui? moi! il y a des crimes à commettre, et je les empêcherais! il y a du sang à verser, le sang le plus cher, et je l'interdirais! non! mes crimes excitent l'émulation de mes enfants : ils me suivent dans la carrière; je reconnais mon sang, je les approuve et je les exhorte à ne pas dégénérer de leur père [1]... » Et, comme Antigone insiste pour qu'il se fasse l'arbitre de la paix entre Polynice et Étéocle, Œdipe alors, se livrant à tout l'emportement de la douleur et surtout de la déclamation, « La paix ! s'écrie-t-il, moi ramener la paix entre mes fils! Oh ! mon cœur est gonflé de colère, ma douleur est immense, elle bouillonne dans mon sein, et je sens que je désire quelque chose de plus terrible encore que les coups du destin et la fureur de mes fils. Ce n'est pas assez de la guerre civile : que le frère s'élance contre son frère! C'est trop peu encore : pour que le crime

[1] Ego ille sum, qui scelera committi vetem
Et abstinere sanguine a caro manus
Doceam? . . . .

(Sénèque, *Thébaïde*, vers 328.)

s'accomplisse d'une manière digne de moi, digne de ma couche nuptiale, donnez-moi des armes, donnez! je ne suis encore que parricide... Mais non, je n'irai pas; je ne veux plus sortir de cette sombre forêt, je veux rester caché dans les flancs de cet antre ténébreux [1]. »

Que d'antithèses! que d'hyperboles! et, dans les dernières paroles, quel entassement prétentieux des fureurs de l'homme et des horreurs de la nature! Ç'a été, je le sais bien, pendant quelque temps, un des procédés de la littérature moderne, d'établir je ne sais quelle symétrie entre l'homme et la nature, entre la sombre obscurité des forêts solitaires et les forfaits du méchant. Tout scélérat avait sa caverne, sa nuit et son orage; point de crimes quand le jour était pur, quand la lune était douce et sereine; la fureur des passions attendait, pour éclater, la fureur des tempêtes. Ce procédé était, comme on voit, renouvelé de Sénèque, qui ne se contente pas des malheurs de l'Œdipe antique, mais qui fait un Œdipe à sa guise, prétentieux, affecté, déclamateur, commentant et paraphrasant ses crimes, mettant ses infortunes en scène et songeant même aux décorations, puisqu'il va se cacher d'une façon pittoresque au fond d'un antre environné de forêts [2].

[1] Vides modestæ deditum menti senem
Placidæque amantem pacis ad partes vocas?....

(Sénèque, *Thébaïde*, vers 350.)

[2] Je dois remarquer que, depuis quelque temps, le scélérat de caverne a fait place, dans la littérature, au galérien du grand monde et à l'assassin de bonne compagnie. Le contraste est substitué à la symétrie; mais le procédé n'en est pas moins mécanique.

La Jocaste de Sénèque n'est pas moins sentencieuse et moins déclamatoire que son Œdipe, et, par malheur, c'est la Jocaste de Sénèque que Garnier, Rotrou et Racine ont été assez mal avisés pour imiter, au lieu de celle d'Euripide[1].

Ce n'est pas, en effet, dans Euripide, mais dans Sénèque, que Racine a trouvé le conseil que Jocaste donne à Polynice d'aller, en véritable chevalier errant, conquérir un royaume en Asie, au lieu de s'obstiner à vouloir régner dans Thèbes :

Quoi ! votre ambition serait-elle bornée
A régner tour à tour l'espace d'une année?
Cherchez à ce grand cœur, que rien ne peut dompter,
Quelque trône où vous seul ayez droit de monter.
Mille sceptres nouveaux s'offrent à votre épée,
Sans que d'un sang si cher nous la voyions trempée.
Vos triomphes pour moi n'auront rien que de doux,
Et votre frère même ira vaincre avec vous[2].

Ce n'est pas dans Euripide non plus, mais dans Sénèque, que Jocaste, voulant consoler Polynice qui

[1] Dans l'entrevue des deux frères, la Jocaste du vieux Garnier sait trouver quelques paroles touchantes :

C'est à vous de quitter les armes le premier,

dit-elle à Étéocle :

Laissez-les, je vous prie, pour un petit espace,
Afin que Polynice à mon aise j'embrasse.
Après son long exil, c'est mon accueil premier,
Hélas ! et j'ai grand' peur que ce soit le dernier
Désarmez-vous, enfants ! est-ce chose séante
Que vous tenir armés, votre mère présente?

[2] *Les Frères ennemis*, acte IV, scène 3

s'indigne à l'idée que son frère ne sera point puni de son parjure, lui dit gravement : « Ne crains rien, il ne sera que trop puni : il régnera[1]. » Et Racine, paraphrasant cette pensée qu'il eût craint de traduire, parce qu'en 1664, en face de Louis XIV, il n'était ni poli de regarder la royauté comme une punition, ni surtout facile de le faire croire, Racine fait dire à Jocaste, parlant à Polynice de son frère :

Si vous lui souhaitez, en effet, tant de mal,
Élevez-le vous-même à ce trône fatal.
Ce trône fut toujours un dangereux abîme ;
La foudre l'environne aussi bien que le crime.
Votre père et les rois qui vous ont devancés,
Sitôt qu'ils y montaient, s'en sont vus renversés[2].

Le mot de Sénèque est d'un républicain d'école ; les vers de Racine sentent un peu la chaire chrétienne, qui regarde les grandeurs de ce monde comme des piéges et des dangers. Mais, quelle que soit la couleur différente que le poëte de la cour de Néron et le poëte de la cour de Louis XIV aient donnée à leur pensée, la pensée est la même, et Racine imite évidemment, dans sa tragédie, le déclamateur qu'il critique dans sa préface[3].

[1] Ne metue ; pœnas et quidem solvet graves :
Regnabit.
(Sénèque, *Thébaïde,* vers 645.)

[2] *Les Frères ennemis,* acte IV, scène 3.

[3] Racine prétend, dans la préface des *Frères ennemis,* qu'il a dressé son plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide : Car, dit-il, pour la *Thébaïde* qui est dans Sénèque, je suis un peu dans l'opinion d'Heinsius, et je tiens comme lui que non-seulement ce n'est point une tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un déclamateur qui ne savait ce que c'était que tragédie. »

Parmi les poëtes qui ont traité le sujet de la *Thébaïde,* je n'ai point jusqu'ici parlé d'Alfieri.

Je sais gré à Alfieri d'avoir voulu imiter Euripide; mais il est singulier que les poëtes qui ont voulu imiter Euripide aient tous, dans l'exécution, oublié leur projet. Les *Frères ennemis* de Racine ne ressemblent pas aux *Phéniciennes* d'Euripide, le *Polynice* d'Alfieri n'y ressemble pas davantage. Alfieri a voulu, comme Euripide, que nous pussions nous intéresser à Polynice, et il fait dire par Jocaste et par Antigone que Polynice a de meilleurs sentiments que son frère; mais ces bons sentiments, Alfieri a omis de les développer. Le poëte grec, dans l'entrevue entre Jocaste et Polynice, nous montre combien Polynice a ressenti les maux de l'exil; et, dans la scène entre les deux frères, lorsque Polynice est chassé par Étéocle, nous l'entendons demander au moins la faveur de voir ses sœurs et son vieux père. Ce n'est donc pas seulement sur parole que nous croyons aux bons sentiments du Polynice d'Euripide : nous les voyons éclater. Dans Alfieri, rien de pareil : Polynice est aussi violent dans sa haine que l'est son frère; il se défie même, comme le Polynice de Sénèque, de sa mère et de sa sœur : « Vous-mêmes, dit-il, qui semblez m'aimer, qui sait si vous m'êtes fidèles ou perfides? qui sait si vous n'avez pas la pensée de me trahir? Vous êtes ma mère, et vous, vous êtes ma sœur, mais qu'importe? ces noms, partout sacrés, à Thèbes sont redoutés[1]. » Ce n'est qu'à la dernière scène, lorsque Étéocle mourant est ramené dans son

[1] Alfieri, *Polynice.*

palais avec Polynice blessé, mais vainqueur, ce n'est qu'à ce moment qu'éclatent, presque avec excès, les bons sentiments de Polynice. Il déteste sa victoire, il se jette aux genoux de son frère mourant, il veut mourir avec lui afin de l'accompagner chez les morts, afin d'être encore son sujet; il lui demande seulement de lui pardonner. La mère et la sœur s'unissent aux prières de Polynice et supplient Étéocle de ne pas mourir sans avoir pardonné : « Mon fils, dit Jocaste, ne refuse pas à ton frère le suprême embrassement qu'il implore de toi. Tu n'as que bien peu de temps encore; honore-toi par ta clémence. » Étéocle alors, s'élevant avec effort sur son lit, « Vous le voulez, ma mère, dit-il, viens donc, mon frère, viens dans les bras de ton frère mourant, du frère que tu as tué; viens, et, dans ce dernier embrassement, reçois de moi... la mort que je te gardais (*il le poignarde*).

JOCASTE.

« O trahison! ô crime!

ANTIGONE.

« Ah! mon frère!

ÉTÉOCLE.

« Je suis vengé, je meurs et je te hais.

POLYNICE.

« Le châtiment est égal au crime. Je meurs et je te pardonne. »

Alfieri emprunte d'Euripide l'idée de faire de Polynice un personnage moins cruel et moins dur qu'Étéocle; mais cette idée, il a oublié de la développer pendant le cours de sa tragédie, et au dénouement il l'a exagérée : car son Polynice devient une

sorte de repentant et de martyr chrétien, tandis qu'Étéocle, au lieu de rester ce qu'il est dans Euripide, un guerrier farouche et dur, devient, dans Alfieri, un traître et un assassin, le poëte italien ayant exagéré du même coup le mal et le bien, la haine dans Étéocle, le repentir dans Polynice. Euripide, dans l'agonie des deux frères, semble avoir voulu établir une sorte de rapprochement et d'harmonie entre leurs dernières pensées : ils font l'un et l'autre de pieux et tendres adieux à leur mère et à leur sœur, Polynice avec quelques paroles entrecoupées par la mort, Étéocle avec ses yeux mouillés de larmes pour exprimer sa tendresse. Ils meurent ainsi dans la même affection et dans une affection pieuse et douce. Voilà l'art grec, qui aime à adoucir les contrastes et à sauver les dissonances. Alfieri, au contraire, choisit à dessein les derniers moments de ces deux héros pour pousser jusqu'à l'excès l'antipathie de leurs sentiments, fidèle en cela au procédé de l'art moderne, qui cherche volontiers les oppositions.

XXXII.

DE LA PIÉTÉ ENVERS LES MORTS. — L'*Antigone* DE SOPHOCLE. — *Les Suppliantes* D'EURIPIDE. — *La Thébaïde* DE STACE. — *Les Nuits* D'YOUNG.

La piété envers les morts touche à la fois aux sentiments de la famille et aux sentiments de la religion. Nous aimons à penser qu'entre les vivants et les morts il y a des liens d'affection qui se conservent, en dépit de l'agitation de la vie pour les uns, et de l'immobilité du tombeau pour les autres. Ce qu'il y a d'obscur et de mystérieux dans la mort vient aider à l'illusion de notre amitié. Ces morts aimés, quoique invisibles, et présents encore aux yeux de l'âme, quoique cachés désormais aux yeux du corps, que sont-ils? Ont-ils quelque part à l'immortalité des dieux? ou bien ont-ils seulement une forme et une ombre de la vie? Qu'est-ce que leur ôte la sépulture? Qu'est-ce qu'elle leur conserve? Profond mystère qui se prête à la plus douce des superstitions et qui s'accorde volontiers avec la religion! En effet, le respect des dieux, le culte des ancêtres et la piété envers les morts, ce qui est immortel et ce qui est ancien, sont des idées voisines l'une de l'autre. Elles se rapportent toutes à quelque chose qui nous est supérieur sans nous être étranger, à la puissance sou-

veraine qui nous a créés et qui nous conserve, à l'antiquité dont tout sort, à l'éternité où tout va, à la mort enfin, qui nous domine sans pourtant nous anéantir.

Cette idée de la survivance ou de l'immortalité humaine, qui fait le fond de la piété envers les morts, est diversement exprimée selon les temps et selon les divers degrés de la civilisation. Il est des temps où l'homme donne à l'idée qu'il a de sa survivance ou de son immortalité une expression plus ou moins matérielle : il croit aux ombres et aux mânes, c'est-à-dire à une image ou à un reste quelconque[1] de notre forme corporelle. Les ombres sont un mélange singulier de la vie matérielle et de la vie spirituelle; mais cette confusion même exprime fidèlement la double nature de l'homme. D'ailleurs l'idée qu'expriment ces mots varie selon les temps. Les ombres, dans Homère, viennent avidement boire le sang des sacrifices : le sang leur semble être la vie. Les ombres, dans Virgile, sont moins avides et moins grossières; elles semblent en train de devenir des âmes immatérielles.

A mesure que la philosophie apprend à l'homme à distinguer la destinée différente de l'âme et du corps, à mesure que nous comprenons qu'il n'y a d'immortel en nous que ce qui est immatériel, le culte des tombeaux devient peut-être moins sacré, ou plutôt la piété envers les morts change d'objet : c'est aux âmes que s'adressent les hommages, et non plus aux ombres; les mânes ne sont plus des êtres : ils ne

[1] *Manes, manere*, étymologie ingénieuse, mais douteuse d'un grammairien ancien.

sont qu'une périphrase. Les philosophes poussent même jusqu'au mépris de la sépulture l'indifférence qu'ils enseignent à l'égard du corps. Le vulgaire cependant continue à honorer les tombeaux des ancêtres, et, dans l'idée qu'il se fait de la vie des âmes, les apparences et les formes sont encore de mise.

Le culte des tombeaux commence donc par être un sentiment religieux inspiré par les affections de la famille. Discrédité peu à peu par l'ascendant du spiritualisme philosophique ou chrétien, il est cependant entretenu par les superstitions affectueuses du peuple. Mais, outre ces deux moments de ferveur et d'indifférence, il y a pour le culte des tombeaux un troisième moment qui n'est pas moins curieux à observer : je veux parler du moment où ce culte devient, pour ainsi dire, tout littéraire, où les tombeaux ne sont plus la demeure d'une ombre chérie ou le dépôt d'une dépouille indifférente, mais un sujet de rêveries et de méditations poétiques. L'idée de la survivance humaine, qui, chez les anciens, rendait la sépulture tour à tour sacrée ou insignifiante, s'efface et disparaît peu à peu derrière un sentiment plus égoïste. Les anciens disaient, voyant les tombeaux : « C'est ici que sont nos frères; ce lieu est sacré. » Les philosophes disent : « Ce n'est pas ici que sont leurs âmes; ce lieu n'est qu'un carré de terre. » Les poëtes et les romanciers modernes : « C'est ici que je serai. » Pour exprimer ce sentiment de tristesse égoïste qu'inspire l'aspect de la sépulture, il y a un mot fort bien trouvé, la mélancolie. En face de la mort, les anciens sont graves et pieux,

les philosophes sont fiers et dédaigneux, les poëtes du dix-huitième et du dix-neuvième siècle sont mélancoliques.

Je veux examiner rapidement ces trois phases du culte des tombeaux et voir comment le respect des morts y est diversement exprimé.

Il y a dans le théâtre grec deux tragédies qui peuvent nous enseigner le prix que les anciens mettaient à la sépulture : l'*Antigone* de Sophocle, et *les Suppliantes* d'Euripide[1].

La tragédie des *Suppliantes* est en même temps la mise en action d'une des grandes lois morales de la société antique, le respect de la sépulture, et une pièce de circonstance. A ces deux genres d'intérêt, ajoutons l'intérêt d'un spectacle pompeux et qui en ferait pour nous un opéra plutôt qu'une tragédie.

Les Thébains ont refusé la sépulture aux guerriers argiens qui sont morts devant les murs de Thèbes. Argos, épuisée d'hommes, ne peut pas réclamer ces précieux restes par la force des armes. Les mères et les veuves de ces guerriers viennent donc en suppliantes implorer le secours des Athéniens : « Athènes est la ville de Pallas, la ville qui respecte la justice, qui réprime le méchant et qui protége le faible opprimé[2]. Sparte est cruelle et de caractère artificieux. Les autres cités sont petites et obscures ; mais Athènes est compatissante ; Athènes a, dans Thésée, un chef jeune et vaillant[3]. » Voilà

[1] J'aurais pu examiner aussi le dernier acte de l'*Ajax ;* mais deux exemples suffisent.

[2] *Les Suppliantes,* vers 379.

[3] *Ibid.,* vers 187.

quelles prières adressent les Argiennes suppliantes, prières douces aux oreilles d'un peuple libre et fier, qui aimait l'éloge. L'éloge lui plaisait surtout dans la bouche des Argiennes, parce que, si nous en croyons les commentateurs, Argos, à cette époque, s'était alliée avec Sparte contre Athènes dans la guerre du Péloponèse, et que l'éloge de la générosité d'Athènes était un reproche de l'ingratitude d'Argos.

C'est par là que la tragédie d'Euripide est une pièce de circonstance : à chaque instant le citoyen vient s'y placer à côté du poëte. De là ces piquantes digressions qui sentent la place publique d'Athènes, sur les trois partis qui divisent toujours les villes : les riches ou les oisifs, les pauvres ou les envieux, « et la classe moyenne, qui fait le salut des États en maintenant l'ordre et la constitution établie [1]. » Ces digressions plaisaient aux Athéniens, parce qu'ils y retrouvaient leurs idées et leurs entretiens favoris. Ne croyez pas cependant que les scènes des *Suppliantes* soient une suite de chapitres politiques sur la guerre du Péloponèse, et que le pamphlet patriotique domine la tragédie : le poëte ne cède jamais longtemps la parole au citoyen, et surtout il ne lui cède jamais son rang. Il ne tombe pas dans l'inconvénient des pièces de circonstance, qui, faites pour les passions du moment, n'ont aussi qu'un intérêt du moment. Au-dessus de l'ingratitude d'Argos, au-dessus de l'éloge de la démocratie athénienne, au-dessus des choses du jour, il y a la religion des

[1] *Les Suppliantes*, vers 244.

tombeaux, dont Athènes prend la défense contre l'impiété des Thébains. Voilà l'idée dominante de la tragédie. Les allusions même que le poëte fait à l'ingratitude d'Argos ont trait à cette idée; rien ne nous en écarte, et tout nous y ramène. Cette religion des morts qui touche de si près à toutes nos affections et qui les consacre en les éternisant, éclate dans les supplications que les mères et les veuves des guerriers argiens adressent à Éthra, mère de Thésée, et Adraste à Thésée lui-même : « O roi d'Athènes! dit Adraste à Thésée, ce n'est pas sans rougir que je tombe à tes pieds, que j'embrasse tes genoux, moi couvert de cheveux blancs, roi jadis fortuné; mais la nécessité me fait plier sous le malheur. Dérobe ces morts aux outrages, prends pitié de mes maux et de ces mères infortunées, privées de leurs fils, condamnées à vieillir dans l'abandon[1]. »

Thésée aussi, dans son discours au héraut thébain, proclame hautement le respect des lois de la sépulture : « Je n'ai pas marché avec les Argiens contre la terre de Cadmus; mais je crois juste, sans offenser Thèbes et sans provoquer des combats meurtriers, de donner la sépulture aux morts, en respectant la loi commune de toute la Grèce. Qu'y a-t-il de blâmable dans cette conduite? Si vous avez eu à vous plaindre des Argiens, ils sont morts. Vous avez tiré de vos ennemis une vengeance glorieuse pour vous, honteuse pour eux. La justice est accomplie. Laissez-nous donc donner la sépulture aux morts, ou, sinon, j'irai les ensevelir de force : car jamais

[1] *Les Suppliantes,* vers 163.

on ne dira chez les Grecs que l'antique loi des dieux soit venue réclamer mon appui et celui de la ville de Pandion, et que j'aie laissé violer impunément cette loi sacrée [1]......

— Ton père, s'écrie le héraut irrité de la fierté de Thésée, ton père t'a-t-il donc fait invincible contre tous?

THÉSÉE.

« Oui, contre les méchants. Nous respectons les bons.

LE HÉRAUT.

« Ta ville et toi, vous aimez les grands périls

THÉSÉE.

« Oui, et à travers les grands périls elle arrive aux grands succès [2]. »

Ici encore Athènes est louée, je l'avoue ; mais elle n'est louée que parce qu'elle est pieuse envers les morts.

J'ai parlé de l'intérêt qu'excitait aussi, dans cette pièce, la pompe du spectacle. Spectacle pompeux et touchant, en effet, que ce chœur de femmes éplorées, groupées autour d'Éthra et l'enchaînant par leurs prières et par leurs rameaux suppliants, pour ne la rendre à son fils que lorsque son fils aura cédé à leurs larmes ! Et comment Éthra se défendrait-elle contre cette pieuse violence? Elle était à Éleusis, dans ce lieu plein des plus sacrés mystères des dieux ; elle y était venue offrir les sacrifices qui précèdent le labourage. C'est là que les suppliantes l'ont saisie, entre l'autel de Cérès et l'autel de Pro-

[1] *Les Suppliantes*, vers 522.

[2] *Ibid.*, vers 574.

serpine, entre la déesse qui fertilise le sein de la terre et la déesse qui l'ouvre aux morts comme leur légitime abri. Suppliante elle-même, comment résister aux supplications des Argiennes? comment ne pas implorer son fils pour ces mères qui demandent à genoux un tombeau pour leurs enfants? Comment Thésée, à son tour, ne céderait-il pas aux exhortations d'une mère toujours si prompte à s'alarmer pour lui, et qui est aujourd'hui la première à lui dire de s'armer pour la défense d'une loi sacrée? « Malheur, dit-il, malheur au fils qui ne sert pas, à son tour, ceux qui lui ont donné le jour [1] ! » Ainsi la douleur des mères qui ne veulent pas que leurs fils restent sans sépulture, la piété d'Éthra qui se laisse enchaîner par leurs supplications, la religion des tombeaux, toujours chère et sacrée aux Athéniens, le respect et l'amour de Thésée pour sa mère, tous les bons sentiments, toutes les grandes et pieuses idées de l'humanité se touchent dans ces admirables tableaux; et ils ne s'unissent pas seulement par des liens secrets et cachés, ils s'unissent par le spectacle même qu'ils produisent. En effet, ce chœur de suppliantes avec leurs rameaux verdoyants, ce cercle magique qu'elles forment autour d'Éthra et qui ne s'ouvre qu'au moment où Thésée a cédé à leurs prières, tout cela fait un grand spectacle; mais tout cela, en même temps, exprime une grande idée.

Disons-le hardiment, il n'y a de grands spectacles que ceux qui expriment une grande idée; les cérémonies du culte ne se prêtent si bien à la pompe et à l'appareil que parce qu'elles ont une grande

[1] *Les Suppliantes*, vers 361.

idée et un grand sentiment qui les soutiennent.

Bientôt Thésée revient lui-même à la tête de son armée; il rapporte les corps des sept principaux chefs argiens : les autres guerriers ont été ensevelis sur le champ de bataille. Quelle entrevue, si je puis ainsi parler, entre les mères et ce qui reste de leurs fils! « Donnez-moi, s'écrient-elles, les corps de mes fils; que je les serre entre mes bras! que je les presse contre mon sein [1] ! — Non, dit Thésée; il ne convient pas aux mères de toucher ainsi les corps de leurs enfants; elles mourraient en les voyant si défigurés [2]. » C'est donc loin de leurs yeux que les corps sont brûlés sur les bûchers; et, quand ce triste soin est rempli, alors les urnes sont apportées aux mères et aux enfants, afin qu'ils les emportent avec eux comme un souvenir de leurs fils et de leurs pères, et comme un monument des bienfaits d'Athènes. Cette remise solennelle des urnes est encore un grand spectacle, animé par une grande idée. Ici les mères éplorées; là les enfants, qui commencent à sentir la douleur de la mort d'un père, et avec cette douleur le désir de la vengeance; au milieu d'eux, Thésée donnant à chacun ce qui lui appartient. Quelle leçon de respect envers les droits de la sépulture! quel triomphe en même temps pour l'orgueil national!

C'est ainsi qu'à Athènes la littérature et la politique, le théâtre et la place publique se touchaient sans cesse. Les harangues des orateurs, les décrets des assemblées populaires, les querelles des partis, tout chez les Grecs tendait à l'art. De là une société toute

[1] *Les Suppliantes*, vers 816.

[2] *Ibid.*, vers 944.

particulière et dont les habitudes nous étonnent. Voici les fêtes de Bacchus. Vous croyez qu'il ne doit s'agir dans ces fêtes que du culte du dieu ; vous vous trompez : c'est le temps choisi pour la représentation des tragédies nouvelles. Eh bien, allons au théâtre ! Au théâtre, vous croyez qu'il ne s'agira que de tragédies : vous vous trompez encore. Dans l'expédition d'Imbros, Nausiclès a payé de ses deniers la solde des matelots et n'a point redemandé cette somme au trésor public : Athènes lui a décerné une couronne, et cette couronne va être proclamée en plein théâtre. Voilà comment les bonnes actions et les beaux vers, les services rendus à l'État et les plaisirs du spectacle, le culte, la politique et la littérature ne faisaient qu'un dans les institutions d'Athènes ; voilà pourquoi aussi Euripide est à son aise dans les allusions de ses *Suppliantes*. Rien n'y sent l'effort et l'embarras. En rapprochant le théâtre de la tribune, Euripide ne fait rien qui soit extraordinaire, rien qu'il faille déguiser avec adresse. Seulement il sait fort bien que, si dans les œuvres de l'art la politique contemporaine peut avoir son coin, le sujet du drame et l'idée générale qui se rattache au sujet doivent prévaloir sur la circonstance. Tel est le mérite des *Suppliantes*. On peut les lire sans songer à la guerre du Péloponnèse ; elles n'en ont pas moins d'intérêt, elles n'en sont pas moins la personnification solennelle et touchante d'une des plus belles lois morales de l'antiquité : la religion de la sépulture.

Ce respect religieux de la sépulture fait aussi le fond de l'*Antigone* de Sophocle, qui précéda les *Suppliantes* d'Euripide. Ici, point d'allusions à la

politique contemporaine, point de spectacles pompeux ; mais l'intérêt, tiré des plus nobles sentiments du cœur humain, remplace aisément l'attrait du spectacle ou des allusions. Tel est le genre de mérite de l'*Antigone*, et ce qui fit son grand succès dans l'antiquité. Elle avait une sorte d'intérêt religieux et philosophique, puisqu'elle enseignait le respect de la sépulture ; elle avait un intérêt plus particulier et plus doux, celui qui naît de l'amour fraternel ; elle avait enfin, chose toute nouvelle sur le théâtre grec, l'interet qui naît d'un grand dévouement. Jusqu'à *Antigone*, en effet, les personnages du théâtre grec sont les martyrs du destin plutôt que les martyrs de leur volonté ; ils obéissent à la fatalité. Œdipe et Oreste sont les victimes du sort ; mais leur volonté n'est pour rien dans leur fortune. Ici, au contraire, voici un personnage qui se fait à lui-même son propre destin ; la fatalité n'y a point de part. Antigone pouvait obéir aux ordres de Créon, qui défendait d'ensevelir Polynice ; elle n'a pas voulu se soumettre à cette loi impie : elle a mieux aimé obéir à Dieu qu'aux hommes. C'est par là qu'elle est martyre et c'est par là aussi qu'elle était, sur le théâtre grec, un personnage tout nouveau.

Rien ne manque à la grandeur du martyre d'Antigone. Elle ne se dévoue pas d'une manière instinctive et aveugle : elle sait ce qu'il lui en coûtera d'avoir accompli le devoir que sa conscience et sa tendresse lui imposent. Aussi, quand elle est amenée devant Créon et accusée d'avoir méprisé ses ordres, elle ne cherche pas de vaines et timides excuses. Elle connaissait la loi portée par Créon ; mais elle savait aussi

qu'au-dessus des lois que font les hommes, au-dessus des décrets des rois et des assemblées, il y a des lois impérissables, qui ne sont ni écrites sur le marbre ou sur l'airain, ni proclamées par la voix d'un héraut, ni enfantées hier ou aujourd'hui, mais qui sont éternelles et dont l'œil des humains n'a point vu la naissance. Voilà la loi divine et sainte qu'Antigone a préférée aux décrets des Thébains. Ah! si, pour obéir à Créon, elle eût laissé sans sépulture le corps de son frère, c'est maintenant qu'elle se sentirait triste et malheureuse. Aujourd'hui, au contraire, elle n'a ni remords ni douleur. Que Créon la menace et l'injurie, qu'importe? « Tu ne veux, lui dit-elle, et tu ne peux rien de plus que ma mort[1]. »

Il y a près de deux mille cinq cents ans que ces paroles ont retenti dans Athènes, et depuis deux mille cinq cents ans, elles ont vécu ces lois qu'attestait Antigone, qui n'ont ni code, ni ministres, ni satellites; elles sont restées immortelles à travers la fragilité des décrets humains, toujours favorables à l'humanité, toujours vengeresses de l'injustice. Non, personne ne les a vues naître; personne non plus ne sait où elles reposent, ni du fond de quel abri inaccessible elles apparaissent tout à coup avec une puissance et une majesté souveraines. Tantôt, comme à Thèbes, elles sortent de la conscience d'une jeune fille qui n'a d'autre force que de savoir mourir, et ce jour-là elles s'appellent le respect de la sépulture; tantôt, comme à Rome, elles crient contre les Tarquins ou contre les décemvirs avec le sang de Lucrèce ou de Virginie, et ce jour-là elles s'appel-

[1] *Antigone*, vers 497.

lent la pudeur des femmes; tantôt enfin elles paraissent avec les martyrs devant le tribunal des proconsuls païens, et elles s'appellent la foi : car c'est leur privilége de s'appeler tour à tour des noms les plus beaux et les plus saints de l'humanité.

Elles ont un autre privilége : comme elles vivent au fond de tous les cœurs, il suffit du moindre cri pour les éveiller. En vain la prudence et la peur veulent les empêcher de répondre : elles murmurent comme un écho sourd et profond dans toutes les poitrines. Ne croyez donc pas, qui que vous soyez qui invoquez ces lois au milieu du silence d'un peuple opprimé, ou même au milieu des cris de colère d'un peuple abusé par la calomnie, ne croyez pas que vous soyez seul, ou que votre voix périsse étouffée! L'Antigone de Sophocle, quand elle défend le respect de la sépulture contre les lois de Créon, n'est pas seule, toute délaissée qu'elle paraît. Le chœur se tait parce qu'il a peur; mais, à travers ce silence, Antigone sent que le chœur l'approuve, et elle atteste hardiment cette pensée muette : « Ils pensent comme moi, dit-elle à Créon; mais ta présence leur ferme la bouche[1]. » A ce mot si vrai et si dramatique, qui donne à Antigone tant d'alliés imprévus, soyez sûrs que le chœur a tressailli par un assentiment involontaire, et Créon le sent, car il n'ose plus dire à Antigone, comme il le faisait tout à l'heure, qu'elle est seule parmi les Thébains, et sans personne qui la soutienne : il ne lui demande plus que d'obéir en silence à ses ordres, comme fait le

[1] *Antigone*, vers 503.

chœur. J'aime à voir, dans ce vieux débat entre la liberté et la tyrannie, comment Créon recule à chaque réponse d'Antigone, et comment la conscience d'une jeune fille triomphe des sophismes du tyran. Créon voit que l'appui du chœur lui manque; il invoque alors la mémoire d'Étéocle : « C'est l'outrager que d'honorer Polynice. — Non, Étéocle est mort, répond Antigone, et il ne veut pas que les morts soient outragés.

CRÉON.

« Polynice était l'ennemi de Thèbes; Étéocle était son défenseur.

ANTIGONE.

« La mort les réunit sous d'égales lois.

CRÉON.

« Jamais mon ennemi, même quand il est mort, ne me devient ami.

ANTIGONE.

« Mais moi je suis née pour aimer et non pour haïr[1]. »

Quelles réponses, dignes d'une jeune fille par leur simplicité, et d'un sage par leur profondeur! Quelle belle et sainte philosophie, et comme elle naît sans efforts des bons sentiments de l'âme humaine! Voilà ces grandes idées du respect des morts, chères aux morts eux-mêmes; de l'égalité pleine d'oubli et de paix que la mort impose à nos colères et à nos injures; de l'humanité enfin, qui est faite pour s'entr'aimer et non pour se haïr. Voilà, dis-je, ces grandes idées entrevues par la sagesse antique et consacrées

[1] *Antigone*, vers 514-523.

par la morale chrétienne; les voilà qui, dans la bouche d'Antigone, s'enchaînent les unes aux autres, et se développent avec une sorte de progrès tout divin : car du respect que les morts ont pour leur mutuelle sépulture, Antigone s'élève à l'amour que les vivants doivent avoir les uns pour les autres.

Qui pourrait s'étonner maintenant qu'en parlant du dévouement d'Antigone, je l'aie appelé le premier martyre que le théâtre ait représenté? La ressemblance des sentiments amenait, malgré moi, la ressemblance des mots : car il n'y a pas un martyr chrétien, devant les magistrats païens, qui n'ait tenu le langage qu'Antigone tient à Créon. « Savez-vous qu'il y a un commandement de l'empereur qui vous ordonne de faire des sacrifices aux dieux? » disait le garde du temple des idoles au prêtre Pionius, à Smyrne, deux cent cinquante ans après Jésus-Christ; et Pionius répondait : « Nous connaissons des commandements, mais ce sont ceux qui nous ordonnent d'adorer Dieu[1]. » Cette opposition entre les commandements des empereurs et les commandements de Dieu, qu'est-ce autre chose que l'opposition que proclame Antigone entre les décrets du peuple thébain et la loi divine qui ordonne d'honorer les morts?

Le spiritualisme philosophique et le spiritualisme chrétien ont tous deux discrédité le culte des tombeaux par des moyens et dans des buts différents : le spiritualisme philosophique par le mépris du corps, le spiritualisme chrétien par le mépris de la

[1] Fleury, *Histoire ecclésiastique*, liv. VI, § 30.

vie; l'un, parce qu'il croit que dans l'homme l'âme est tout, et qu'ainsi peu importe le lieu et le genre de la sépulture; l'autre, parce qu'il croit qu'ici-bas la vie elle-même n'est rien qu'illusion et vanité, et que le lieu et le genre de la sépulture sur la terre ne peuvent guère inquiéter ceux qui songent à la béatitude du ciel. Socrate, après s'être entretenu avec ses amis sur l'immortalité de l'âme, entendant Criton lui demander comment il voulait être enseveli, « J'ai perdu ma peine, s'écrie-t-il, ô mes amis! car je n'ai pu persuader Criton que je m'envolerai d'ici-bas, et que je ne laisserai rien de moi sur la terre. Eh bien donc, Criton, si tu peux me prendre après ma mort et me rencontrer quelque part, ensevelis-moi comme tu voudras[1]. » — « Dieu, dit à son tour saint Augustin, pouvait aisément écarter les chiens et les oiseaux des cadavres de ses martyrs; il pouvait répandre la terreur dans l'âme des bourreaux, leur défendre de brûler ses saints et d'en jeter les cendres aux vents. Il ne l'a pas fait, afin de montrer que, si les chrétiens méprisent la vie, ils doivent encore bien plus mépriser la sépulture, et que ce que les bourreaux font du corps qu'ils écartèlent, des ossements qu'ils consument, des cendres qu'ils dispersent, que tout cela n'est rien, puisque la vie n'étant plus dans ces chairs mutilées et démembrées, l'homme qui y a vécu et Dieu qui l'y a créé ne perdent rien à ces tortures impuissantes[2]. »

[1] Cicéron, *Tuscul.*, liv. I, chap. XLIII.

[2] « Ut discerent christiani.... dum contemnunt hanc vitam, multo « magis contemnere sepulturam. Illos qui occisi fuerunt in dilaceratione « membrorum, in conflagratione ossium, in dispersione cinerum, mi-

L'ascétisme chrétien et le stoïcisme philosophique peuvent s'accommoder de cette insensibilité ; le cœur de l'homme ne s'y résigne pas. En vain Cicéron gourmande l'Hécube de la tragédie grecque, qui se plaint d'avoir vu traîner son fils Hector attaché au char d'Achille ; en vain il nous dit que ce cadavre n'est plus Hector : nous prenons parti pour la douleur d'Hécube contre la sagesse du philosophe ; et ces murmures du cœur humain sont si puissants que Cicéron finit par dire « qu'il faut, quant aux soins de la sépulture, les mépriser pour nous, et ne pas les négliger pour nos parents... Que les vivants fassent pour leurs morts ce que demandent l'usage et les bienséances ; mais qu'ils comprennent bien que cela ne touche en rien les morts[1]. » Sage conclusion et digne de l'orateur qui, en exposant les principes de la philosophie grecque, a toujours soin de les tempérer par cette sagesse pratique qui fait une partie du génie des Romains.

Cicéron est un sage et un homme d'État ; il tient compte des préjugés mêmes qu'il combat. Sénèque est un philosophe et un rhéteur : aussi va-t-il plus loin que Cicéron ; mais il nous persuade encore moins. « L'homme qui ne craint pas la mort, dit Sénèque, ne craint pas des menaces qui n'ont de

« seria nulla contigit.... quoniam quidquid mortuis corporibus facerent, « utique nihil facerent, quando in carne omni vita carente, nec aliquid « sentire possit qui inde migravit, nec aliquid inde perdere qui creavit. » (Saint Augustin, édit. Gaume, t. VI, pag. 873-875.)

[1] « Totus hic sepulturæ locus contemnendus in nobis, non negligen- « dus in nostris.... Quantum autem consuetudini famæque dandum, id « curent vivi, sed ita ut intelligant nihil ad mortuos pertinere. » (*Tuscul.*, liv. I, chap. XLV.)

portée qu'au delà de la mort. Il ne prie personne de lui rendre les derniers devoirs; il ne recommande son cadavre à personne. Si la cruauté du tyran jette son corps à la voirie, le temps l'ensevelira, et Mécène avait raison de dire :

> Que m'import la sépulture?
> Je suis sûr du tombeau qu'ouvre à tous la nature.

Le mot est beau. Mécène avait l'âme d'un sage avec les mœurs d'un efféminé [1]. »

Quand les maîtres prêchent le mépris de la sépulture de cette manière hautaine et dédaigneuse, que doivent faire les élèves? Ils abolissent jusqu'aux derniers restes de la piété envers les morts. Selon eux, les tombeaux n'ont été inventés que pour cacher les cadavres, dont l'odeur et l'aspect sont affreux. La sépulture n'est pas un honneur ni un avantage pour les morts : c'est une précaution de santé pour les vivants [2].

Ainsi la sépulture n'est plus un soin remis à la tendresse des familles : c'est une question de police. Créon, en laissant sans sépulture le corps de Polynice, nuisait à la santé publique, et Antigone, en brûlant ce corps sur le bûcher, a sauvé Thèbes de la peste ou de la fièvre. Voilà, si nous en croyons les philosophes, de quel côté nous pouvons approuver la vertu d'Antigone : elle a pressenti et défendu une règle d'administration publique.

La poésie résistait-elle, au moins, à ces sentences désolantes? défendait-elle les bons instincts, ou, si

[1] Epist. 92.
[2] Excerpta ex Seneca.

l'on veut, les bonnes superstitions du cœur humain? Non. La poésie, quand elle est lettrée, s'inspire plus volontiers de la parole du beau monde que de la voix du peuple. A Rome, il y avait longtemps que la poésie n'était plus populaire, si jamais elle l'avait été. Ce n'était pas pour la foule, mais pour l'élite des esprits forts de son temps que Lucrèce expliquait la nature des choses. Quand Horace prêchait, dans ses épîtres, la philosophie du bon goût et du bon sens, et qu'il avait l'esprit d'en faire une causerie au lieu d'en faire un système, c'était à Mécène et à ses amis qu'il s'adressait, et non point à la foule. Lucain aussi chantait pour les stoïciens, c'est-à-dire pour les honnêtes gens de son temps et non point pour le vulgaire. La *Pharsale* est l'épopée du stoïcisme et de la rhétorique. Elle n'exprime ni les mœurs ni les opinions de la société romaine sous Néron; elle exprime les idées et les sentiments d'une élite d'hommes à la fois vertueux et sentencieux. Lucain professe donc pour la sépulture les dédains déclamatoires de l'école stoïcienne, et, lorsqu'il décrit le champ de bataille de Pharsale couvert de cadavres que César veut laisser sans sépulture, «Qu'importe, s'écrie-t-il, que le temps ou le feu les consume? la nature reçoit tous les êtres dans son sein, et les corps ont leur fin naturelle... la terre reprend tout ce qu'elle a enfanté. A défaut d'un tombeau, les morts ont le ciel pour les couvrir[1].»

Qu'on ne croie pas cependant que la religion des

[1] . . . . Tabesne cadavera solvat,
An rogus, haud refert : placido natura receptat
Cuncta sinu, finemque sui sibi corpora debent...

tombeaux se laissât vaincre sans résistance. Les affections de la famille combattaient cette insensibilité philosophique; les mères surtout protestaient contre l'idée que, si elles perdaient un fils, il ne leur en restait plus rien qu'une cendre insensible et froide. Elles croyaient aux ombres de leurs enfants, qu'elles voyaient la nuit venir à elles; et ces ombres n'avaient rien de sombre et de triste. « Non, dit une mère dont Quintilien nous a conservé l'aventure, non, quand mon fils m'apparaissait, son visage n'était point couvert d'une cendre immonde; il était jeune, il était beau; c'était bien mon fils. La première nuit que je le vis, il me laissa seulement le temps de le reconnaître; mais les nuits suivantes, il s'approcha de moi, il me parla, il m'embrassa; et, quand le jour paraissait, il ne s'éloignait qu'avec peine, tournant ses yeux sur moi, et me promettant de revenir [1]. » La pauvre mère était heureuse. Elle voulut confier son bonheur à son mari; elle lui parla de son fils, qu'elle voyait chaque nuit. Mais le mari était un esprit fort, qui ne croyait point aux ombres. « Les ombres, dit-il à sa femme, ne sont qu'un vain mot. Tout meurt avec le corps; la cendre ne peut pas reprendre la vie et le sentiment. Vous n'avez pas vu votre fils : vous y avez pensé, et votre pensée est devenue une image qui a trompé vos yeux. — J'ai vu mon fils, je lui ai parlé, il m'a répondu. — Illusion! Pourquoi ne l'aurais-je pas vu comme vous? — Ah! je l'aimais et je

. . . . Capit omnia tellus
Quæ genuit : cœlo tegitur qui non habet urnam.
(*Pharsale*, VI, 809.)

[1] Quintilien, déclamation Xe.

le regrettais plus que vous. Il le savait. Les ombres sentent si elles sont aimées, et elles se gardent bien de visiter les indifférents. » Curieux dialogue entre la philosophie et la tendresse maternelle, entre le raisonnement et le sentiment. Dans l'aventure, comme la raconte Quintilien, la mère perdit bientôt ces apparitions qui faisaient son bonheur. Fut-ce l'effet des raisonnements de son mari? je ne sais; mais elle aima mieux croire que c'était l'effet de la sorcellerie, et que les paroles d'un magicien pouvaient seules empêcher l'âme de son enfant de la venir visiter pendant la nuit. Aussi accusa-t-elle son mari d'avoir méchamment fait enchanter le tombeau de son fils.

Cette histoire montre la lutte qui existait, pour ainsi dire, dans chaque famille entre les maximes de la philosophie et les instincts les plus doux et les plus pieux de l'âme humaine. La philosophie fut vaincue : la tombe des pères resta sacrée pour leurs fils, la tombe des enfants resta douce et chère aux regards des mères. Mais ce sentiment fut plutôt un mouvement d'affection que de piété; l'idée religieuse s'effaça chaque jour davantage; les lois de la sépulture devinrent des lois domestiques, au lieu d'être des lois divines.

Cette différence d'idées se fait sentir quand on examine le récit que Stace, dans sa *Thébaïde*, fait du dévouement d'Antigone. Stace est d'une école qui prétend revenir aux anciennes traditions, et, loin de faire fi de la religion des tombeaux et du merveilleux mythologique, comme le fait Lucain, il s'y attache avec une sorte d'affectation. Mais le goût du merveilleux n'est pas la foi, et Stace a beau faire, il est

philosophe malgré lui. Il ne croit plus que les âmes des morts laissés sans sépulture errent pendant cent ans sur les bords du Styx, et il sait que ses contemporains n'y croient pas non plus. Aussi, dans Stace, ce n'est pas au culte des tombeaux que s'immole Antigone, c'est surtout à la piété fraternelle. La sœur paraît plus que la croyante, la tendresse fait plus que la religion ; et, pour que nous ne nous y trompions pas, Stace place à côté d'Antigone un personnage qui vient partager son dévouement et qui en même temps nous en explique la nature. Argie, femme de Polynice, vient d'Argos chercher le corps de son époux afin de l'ensevelir. L'épouse et la sœur, Argie et Antigone, qui ne se connaissaient pas jusque-là, se rencontrent sur le champ de bataille[1]. Cette entrevue est touchante ; mais les sentiments qu'expriment Argie et Antigone montrent d'une manière curieuse le changement qui s'est fait de Sophocle à Stace dans l'idée de la sépulture.

Argie avait laissé les mères et les veuves des Argiens allant implorer à Athènes l'intervention de Thésée. Sa tendresse pour Polynice ne peut point supporter les lenteurs de cette supplication, et seule avec Ménétès, son vieux gouverneur, elle va sous les murs de Thèbes chercher le corps de son époux et l'ensevelir en dépit des ordres de Créon. « Hélas! se dit-elle en hâtant ses pas pendant ce douloureux voyage, peut-être le corps de Polynice est-il encore gisant et nu sur la terre; peut-être aussi a-t-il déjà

[1] Me pietas, — me duxit amor.....

(*Thébaïde*, XII, 459.)

reçu la sépulture par des mains étrangères[1]. » Ainsi elle s'inquiète également si le corps de son époux est encore sans sépulture et s'il a été enseveli par des mains étrangères, la tendresse conjugale la préoccupant plus que la religion. Enfin elle arrive devant les murs de Thèbes, devant cette ville qu'elle a espéré avoir pour patrie[2]. « C'était la nuit. Elle n'a, pour la guider sur le champ de bataille, que la lueur d'une faible lampe ; elle parcourt à pas lents le champ couvert de cadavres, ce gazon teint de sang et qui glisse sous ses pieds, ces armures fracassées qu'elle heurte en passant. Mais elle ne craint ni l'horreur de la nuit, ni les âmes qui errent dans la plaine et semblent redemander leurs corps ; elle va d'un cadavre à l'autre, et, la tête penchée sur ces visages glacés, elle cherche son époux et se plaint de l'obscurité des cieux, quand tout à coup la lune répandant sa clarté lui fait apercevoir le manteau qu'elle a naguère brodé pour son époux, et près de ce manteau un cadavre dont le visage est caché dans la poussière : c'est Polynice. Alors, se jetant sur ce corps tant cherché, elle essuie avec ses vêtements et sa chevelure le sang à moitié desséché[3]. »

1 Heu! si nudus adhuc, heu! si jam forte sepultus,
Nostrum utrumque nefas....
(*Thébaïde*, XII, 215.)

2 Horruit Argia, dextramque ad mœnia tendens :
« Urbs optata prius, nunc tecta hostilia Thebæ,
Et tamen illæsas si reddis conjugis umbras,
Sic quoque dulce solum!.....
(*Ibid.*, XII, 255.)

3 Nocte sub infesta, nullo duce et hoste propinquo,
Sola per offensus armorum et lubrica tabo.

Pendant qu'Argie gémit sur le corps de son époux, Antigone, sortant des murs de Thèbes, vient aussi sur ce champ de carnage chercher le corps de son frère. Elle sait de quel côté il gît sur la terre. Elle s'approche, elle entend des cris et des sanglots étouffés, et de loin, à la clarté des étoiles, à la lueur de la lampe que portait Argie, elle aperçoit une femme cachée sous de longs vêtements noirs, les cheveux épars et le visage souillé de sang. « Qui es-tu, s'écrie-t-elle, et quels mânes t'appellent ici dans cette nuit qui m'appartient [1] ? » Argie reste

Gramina, non tenebras, non circumfusa tremiscens
Concilia umbrarum, atque animas sua membra gementes.
Sæpe gradu cæco ferrum, calcataque tela
Dissimulat, solusque labor vitare jacentes,
Dum funus putat omne suum, visuque sagaci
Rimatur positos, et corpora prona supinat
Incumbens, queriturque parum lucentibus astris.

(*Thébaïde*, XII, 282.)

J'ai omis à dessein, dans ma traduction, l'inutile et ridicule intervention de Junon, qui vient demander à la lune de prêter sa clarté à la recherche qu'Argie fait du corps de son époux :

Primum per campos infuso lumine, pallam
Conjugis ipsa suos noscit miseranda labores,
Quanquam texta latent, suffusaque sanguine mœret
Purpura. Dumque deos vocat et de funere caro
Hoc superesse putat, videt ipsum in pulvere pæne
Calcatum; fugere animus, visusque, sonusque,
Inclusitque dolor lacrymas. Tunc corpore toto
Sternitur in vultus, animamque per oscula quærit
Absentem, pressumque comis ac veste cruorem
Servatura legit....

(*Ibid.*, XII, 312.)

[1] Quum tamen erectas extremus virginis aures
Accessit sonus; utque atra sub veste, comisque

quelque temps immobile ; puis enfin : « Je suis la fille d'Adraste, dit-elle, et je viens ensevelir le corps de mon mari en dépit des ordres de Créon.... — Ah ! reprend Antigone étonnée, est-ce à toi de me craindre? Je suis Antigone, je suis ta sœur, sœur trop lente, hélas! à remplir son devoir, puisque tu m'as devancée. » Alors, s'agenouillant toutes deux auprès de Polynice et se tenant embrassées au-dessus du cadavre, elles arrosent mutuellement de leurs larmes ce visage chéri. En même temps elles s'entretiennent de leur douleur : Argie demande à Antigone de lui raconter les derniers instants de Polynice, car c'est elle qui a eu les derniers regards et les derniers adieux de Polynice; c'est elle aussi que Polynice aimait plus que sa patrie, plus que le trône, plus que sa mère elle-même; c'est elle, c'est Antigone dont il parlait sans cesse. « Je n'avais, quant à moi, dit Argie, que sa seconde pensée. » Ainsi se prolongeaient leurs entretiens. Mais le vieux Ménétès les avertit de se hâter d'ensevelir le cadavre de Polynice : bientôt le jour va paraître. Alors les deux sœurs portent le corps sur les rives de l'Ismène, elles le lavent dans ses eaux encore tachées de sang, et, lorsque ce corps chéri a repris entre leurs mains ce reste de beauté que comporte la mort, elles lui donnent un dernier baiser et cherchent dans la plaine quelque bûcher qui brûle encore, pour y dé-

Squalentem, et crasso fœdatam sanguine vultus
Astrorum radiis, et utraque a lampade vidit :
« Cujus, ait, manes, aut quem temeraria quæris.
Nocte mea? » . . . .

(*Thébaïde,* XII, 362.)

poser le cadavre et l'y consumer. Tous les feux sont éteints, et ne sont plus que cendres et charbons. Un seul bûcher semblait fumer encore, et çà et là une lueur rougeâtre brillait sous le bois à demi consumé: c'était le bûcher d'Étéocle, et les furies sans doute en avaient entretenu le feu prêt à s'éteindre. C'est là qu'Argie et Antigone déposent le corps de Polynice, et, ne sachant pas à qui a appartenu le bûcher, elles prient le guerrier, quel qu'il soit, dont le corps y a été consumé, d'accueillir sans colère ce compagnon de mort et de permettre que leurs cendres soient confondues. Voilà donc Étéocle et Polynice frères encore pour un instant sur le bûcher; mais à peine la flamme a-t-elle atteint le nouveau cadavre, le bûcher tremble, se brise, et le feu se partage en deux colonnes séparées qui semblent parfois se rapprocher ou plutôt se heurter et se combattre. « Ah! s'écrie Antigone effrayée, c'est le bûcher d'Étéocle, c'est son frère! et qui donc, si ce n'était son frère, eût refusé de l'accueillir [1]? »

J'ai traduit cette scène du poëme de Stace, parce qu'elle est belle et touchante, et qu'elle l'est à la manière des modernes, c'est-à-dire avec un peu d'apprêt. Cette rencontre d'Argie et d'Antigone, la nuit, sur le champ de bataille; cette reconnaissance sur le corps de Polynice, ces cadavres amoncelés, ce sang sur le gazon, la pâle lueur de la lune se mêlant à la lueur plus pâle encore de la lampe que porte Argie; ce goût du sombre et de l'horrible, cet usage ingénieux de la mort et de la douleur; ce sont là des

[1] *Thébaïde*, XII, 370-439.

traits qui semblent empruntés à l'art de la mise en scène des drames et des romans modernes.

Dans les temps modernes, en effet, l'idée de la mort a créé, pour ainsi dire, toute une littérature nouvelle qui a eu deux formes qu'il faut distinguer : une forme grave et austère dans les grands orateurs chrétiens, une forme mélancolique et romanesque dans les poëtes du dix-huitième et du dix-neuvième siècle.

Les anciens n'avaient point toute leur éloquence quand ils parlaient de la brièveté de la vie. Comme la croyance en l'immortalité de l'âme était la doctrine des philosophes ou des initiés aux mystères plutôt qu'une opinion populaire, l'orateur, quand il parlait de la brièveté de la vie, n'avait rien à proposer au delà, et il aboutissait vite au désespoir et au découragement. L'orateur chrétien, au contraire, quand il parle de la brièveté de la vie, y oppose aussitôt, comme une espérance, la durée de l'éternité, cette éternité à laquelle chacun de nous a une part heureuse ou malheureuse, selon sa conduite ici-bas. Il sied donc à l'orateur chrétien d'entretenir son auditoire du temps qui fuit et des jours qui s'écoulent : ces mots l'avertissent sans le décourager. De là aussi le fréquent usage que la chaire chrétienne fait de l'idée de la mort ; de là ces perpétuels retours au tombeau qu'aime à faire Bossuet, parce que c'est là qu'il trouve à la fois « de quoi nous convaincre de notre bassesse, et de quoi nous faire connaître notre dignité [1]. »

[1] *Sermon sur la mort.*

Chose curieuse : ces idées funèbres, qui n'affligent pas le chrétien[1], ne déplaisent même pas à l'homme. Cette rapidité de la vie, qui raccourcit nos chagrins, comme elle raccourcit nos joies ; cette vanité de toutes choses, qui nous enseigne l'indifférence et le détachement ; cet aspect des tombeaux, qui nous fait penser à l'infini des temps où nous n'étions pas encore, et de ceux où nous ne serons plus ; ce reste d'humanité qui semble frémir sous nos pas ; cette affection que nous gardons aux débris de nos proches ; l'idée de notre immortalité qui s'éveille par le contraste ; l'idée même de la vie, devenue plus vive à mesure qu'elle nous semble plus précaire, tout cela excite la méditation et nous jette dans une rêverie qui a sa grandeur et son charme, parce qu'elle touche à la fois aux deux bornes de la pensée humaine, l'infini et le *moi*, et qu'en face de l'immensité qui engloutit tout, le sentiment de notre existence et de notre personne nous donne je ne sais quel plaisir égoïste et profond[2].

Ces sentiments, qui touchent aux leçons que la chaire chrétienne emprunte aux tombeaux, mais qui n'en dépendent pas, sont le fond de la mélancolie

[1] Post hominem vermis ; post vermem fetor et horror.
Sic in non hominem vertitur omnis homo.
(Saint Bernard, *in Meditat.; Flores* Bern.)

[2] Lucrèce a dit :

. . . . Medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angit.

Et l'on a pu dire aussi en l'imitant :

. . . . Medio de fonte dolorum
Surgit amœni aliquid luctu quod amamus in ipso.

qui inspire d'une façon plus ou moins sincère les poëtes du dix-huitième et du dix-neuvième siècle.

Un des traducteurs des *Nuits*, Letourneur, s'étonne qu'avec la vive et profonde tristesse qu'Young exprime dans ses vers, il ait pu vivre longtemps[1]. Letourneur n'a pas compris que les douleurs qui deviennent des inspirations s'adoucissent à mesure qu'elles s'expriment, et que le cœur se sent soulagé quand l'imagination prend les chagrins à son compte.

Je ne veux pas dire qu'Young et Hervey, son imitateur, n'aient jamais ressenti une tristesse sincère : je crois à la douleur d'Young enterrant furtivement sa fille dans le cimetière de Montpellier. Il n'oublie, il est vrai, dans le récit qu'il fait de sa douleur, ni les ténèbres de la nuit, ni cette fosse creusée secrètement, ni ses pas tremblants sur le bord du tombeau, ni ses adieux murmurés à voix basse, ni sa frayeur d'être surpris dans ce pieux office, ni cette loi intolérante qui excluait du cimetière catholique les corps des protestants, et qui faisait qu'un père était forcé d'enterrer sa fille à la dérobée, comme eût fait un assassin ; il n'oublie enfin rien de ce qui touche à la mise en scène, et c'est par là que cette sépulture furtive ressemble à celle que l'Antigone de Stace donne à son frère. Cependant la douleur pa-

[1] « On peut s'étonner qu'un chagrin si actif et si profond n'ait pas abrégé ses jours. Comment cette imagination brûlante, dont la sombre tristesse avait concentré les feux..... comment cette fièvre continue de la douleur et de l'enthousiasme n'a-t-elle pas en peu d'années fatigué, desséché ses organes et dévoré sa vie ? » (*Discours préliminaire* de la traduction des *Nuits* d'Young.)

ternelle perce à travers la déclamation du poëte; seulement, et c'est là ce que je veux reprocher à Young, il sait trop qu'il peut tirer parti de sa douleur devant le public. Il ressent une véritable émotion; mais il s'arrange pour la montrer. Il fait un peu ce que faisait cet acteur de l'antiquité, qui, venant de perdre son fils unique et jouant quelque temps après le rôle d'Électre embrassant l'urne d'Oreste, prit entre ses mains l'urne qui contenait les cendres de son enfant, « et joua sa propre douleur, dit Aulu-Gelle, au lieu de jouer celle de son rôle[1]. »

Ce mélange de l'émotion naturelle et de l'émotion théâtrale est plus fréquent qu'on ne le croit, surtout à certaines époques, quand le raffinement de l'éducation fait que l'homme ne sent pas seulement ses émotions, mais qu'il sent aussi l'effet qu'elles peuvent produire. Beaucoup de gens alors sont naturellement comédiens, c'est-à-dire qu'ils donnent un rôle à leurs passions : ils sentent en dehors, au lieu de sentir en dedans; leurs émotions sont en relief, au lieu d'être en profondeur.

Cette sensibilité extérieure aime la description, et le spectacle de la mort la touche plus que l'idée même de la mort. Young et Hervey se plaisent à détailler les circonstances de la fin de l'homme : le corps étendu pâle et froid dans le cercueil, le menuisier qui en cloue la dernière planche, le fossoyeur qui le charge sur ses épaules[2]. Ils ont le goût des images funèbres, l'amour des cimetières, l'en-

[1] « Itaque, quum agi fabula videretur, dolor actus est. »
(*Nuits attiques*, VII, 5.)

[2] Lettre d'Hervey sur la mort de sa sœur.

thousiasme de la nuit. « O nuit! s'écrie Young, tendre amie de l'homme et de la vertu, c'est toi qui les rends l'un à l'autre et les réconcilies ensemble[1]! » Comme si c'était une recette certaine, pour devenir plus sage et plus vertueux, « de s'enfoncer, la nuit, sous l'ombre épaisse et silencieuse des cyprès, de visiter les voûtes sépulcrales que le seul flambeau du trépas éclaire, de lire les épitaphes des morts et de peser leur poussière[2]. » Je ne demande pas mieux que de croire que la solitude, même celle des cimetières, est de temps en temps bonne pour l'homme. Qu'on sache bien cependant qu'en fait de bonnes pensées, l'homme ne trouve, même au cimetière, que celles qu'il apporte.

Young et Hervey y portaient des pensées chrétiennes, et leur foi comprenait la mort comme le faisaient les prédicateurs du dix-septième siècle; mais leur imagination s'en faisait et en peignait une autre idée. Entre eux et les prédicateurs, il y a une grande différence d'effets, sinon d'intentions. La tristesse qui descendait de la chaire chrétienne tournait au profit de la foi; la tristesse d'Young et d'Hervey ne tourne qu'au découragement. Hervey se plaint, dans une lettre à un de ses amis, qu'on affecte dans les sermons de négliger l'Évangile et de ne faire aucun usage de l'Écriture. Il a raison; mais ses méditations et celles d'Young ont le même défaut : elles appartiennent à la littérature profane, elles sécularisent l'idée de la mort.

[1] IIe Nuit.
[2] Ve Nuit.

Les sentiments qu'inspire l'idée de la mort diffèrent ainsi selon les temps et les mœurs. Aux temps héroïques, la piété envers les morts ; sous les philosophes, l'indifférence aux soins de la sépulture ; depuis le christianisme, la pensée de notre néant ici-bas et de notre avenir immortel ; dans les mélancoliques du dix-huitième siècle, un retour égoïste sur nous-mêmes et un texte de déclamations monotones, voilà, depuis Antigone jusqu'à Young, les phases diverses de ce culte des tombeaux qui tient de si près au culte de la famille.

XXXIII.

DE L'AMOUR. — HÉMON ET ANTIGONE OU DE L'AMOUR DANS LES TRAGIQUES GRECS.

J'ai examiné comment les affections de la famille ont été exprimées dans l'antiquité et dans les temps modernes. Je dois examiner maintenant comment sont exprimés les sentiments de l'amour, vaste sujet et singulièrement varié. Ici la littérature ancienne aura naturellement moins de place que la littérature moderne. Autant, en effet, les anciens sont féconds et inépuisables dans la peinture des sentiments de la famille, autant les modernes le sont dans l'expression de l'amour; et, quand on passe des affections qui font la joie et l'honneur du foyer domestique, à la passion qui semble créer les plus grandes joies et les plus grandes peines du cœur humain, on passe véritablement de la littérature ancienne à la littérature moderne.

Nous chercherons d'abord de quelle manière l'amour est représenté chez les anciens. Nous verrons ensuite comment il a été successivement exprimé dans la littérature moderne, et particulièrement dans la littérature française, depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'à nos jours.

Dans les tragiques grecs, l'amour tient peu de place, et même, chose curieuse, plus le poëte est ancien, moins l'amour domine dans ses drames. Il

n'y a pas d'amour dans le vieil Eschyle : aussi Aristophane lui fait-il dire hardiment, lorsqu'il le montre, dans sa pièce des *Grenouilles*, disputant à Euripide la palme tragique : « Jamais je n'ai mis sur la scène des Phèdres impudiques ni des Sténélés, et je ne sais même pas si jamais j'ai chanté les amours d'une femme. » L'amour semblait à Eschyle un sentiment indigne de figurer dans le drame et dans la poésie. « Le poëte, dit-il encore, doit jeter un voile sur le vice et se garder de le mettre au jour ou de le produire sur la scène. Le poëte est à l'âge viril ce que l'instituteur est pour l'enfance : nous ne devons rien dire que d'utile. » Comme la tragédie antique était une sorte de fête nationale et religieuse, l'amour, qui affaiblit et qui effémine les âmes, ne pouvait pas aisément y avoir place. Dans Eschyle, Vénus, si elle paraît, n'est pas la déesse légère et capricieuse dont Ovide chantera les lois : c'est le principe éternel de la fécondité, c'est la cause divine de la perpétuité des êtres ; et son langage est sévère et pur. Écoutez-la dans ce fragment des *Danaïdes :* « Le chaste ciel s'éprend d'amour pour la terre, et la terre se prépare à ses embrassements. La pluie alors tombe du ciel comme du sein d'un époux, et vient baiser la terre, qui enfante à l'envi la pâture des troupeaux et le blé, nourriture de l'homme. Cette rosée nuptiale donne aux arbres leur force et leur verdure, et c'est moi qui suis la cause de tous ces biens...[1] »

[1] Tum pater omnipotens fecundis imbribus æther
Conjugis in gremium lætæ descendit, et omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fetus.
(VIRG., *Georg.*, lib. II, v. 324.)

Voilà l'esprit de la tragédie la plus antique : l'amour n'y figure que comme une loi générale du monde et non comme une passion ; car, à ce titre, il est indigne de la poésie. Le chœur ou les dieux chantent la puissance créatrice de l'amour ; mais les personnages du drame n'osent encore ni le ressentir ni l'exprimer comme un sentiment à la fois doux et violent.

Sophocle déroge à peine à cette règle sévère dans *Antigone* et dans les *Trachiniennes*[1]. Le sujet d'*Antigone* se prêtait aisément aux emportements de l'amour. Antigone, en effet, est aimée d'Hémon, fils de Créon, et Hémon cherche à défendre son amante contre son père ; mais, ne pouvant y réussir, il se tue sur son tombeau. Supposez un pareil sujet traité pour la première fois par un poëte moderne : Hémon sera violent et désespéré, il s'irritera contre son père, il maudira l'arrêt qui lui ravit sa fiancée, et, quand il viendra se tuer sur le tombeau d'Antigone, afin d'être uni à elle au moins dans la mort, quelles émotions ! quelle sombre et funèbre joie ! qu'Hémon sera près de Roméo, si le poëte ose exprimer tous les sentiments que ressent son héros à ces derniers moments ! quel trouble enfin et quelle violence dans ce premier suicide d'amour ! Mais Sophocle s'écarte avec une sorte de terreur de ces sentiments désespérés : il a peur des émotions qu'il inspirerait. Hémon défend bien moins sa fiancée qu'il n'attaque l'injuste arrêt de Créon : il atteste le respect qui s'attache aux morts, et les devoirs sacrés de la sépulture ; il avertit

[1] Je parlerai de la Déjanire des *Trachiniennes*, dans les chapitres où j'examinerai les diverses expressions de la jalousie.

son père de la haine du peuple. Alors Créon s'irrite comme un roi outragé dans son autorité : « Quel autre que moi, s'écrie-t-il, doit commander en ces lieux?

HÉMON.

« Une ville doit-elle donc dépendre d'un seul homme[1]? »

Voilà une discussion qui sent la tribune aux harangues; voilà la royauté aux prises avec la république. Mais pourquoi Hémon n'ose-t-il pas parler de son amour pour Antigone? pourquoi se fait-il tribun plutôt qu'amant? pourquoi enfin, lorsque son père lui dit qu'il est l'esclave d'une femme et qu'il ne parle que pour elle, se défend-il de ce reproche comme d'une insulte, en répondant qu'il ne parle que pour son père, pour lui-même et pour les dieux des enfers? Reconnaissons que, chez les anciens, l'amour n'est pas un droit qu'on puisse revendiquer, parce que l'amour n'a pas de place dans la vie publique, et que, devant ce peuple de citoyens et d'orateurs, les passions de ce genre ne sont pas de mise[2].

Comparez un instant l'Hémon de Sophocle avec

[1] *Antigone*, vers 736.

[2] Fontenelle dit dans ses *Réflexions sur la poétique* : « Les anciens n'ont presque pas mis d'amour dans leurs drames : et quelques-uns les louent de n'avoir pas avili leur théâtre par de si petits sentiments. Pour moi, je pense qu'ils n'ont pas connu ce que l'amour pouvait produire, et qu'ils ne possédaient pas la science du cœur. »

Les anciens possédaient fort bien la science du cœur sur la place publique, et quand il s'agissait d'émouvoir le peuple, ils avaient le secret des passions générales de l'homme; mais ils connaissaient moins bien, ou plutôt ils dédaignaient, surtout dans Eschyle et dans Sophocle, le secret de cette passion particulière qui, chez les modernes, semble être

l'Achille de Racine défendant Iphigénie. Comme Achille est violent et irrité! Et ne croyez pas qu'Achille s'emporte aussi librement parce qu'il est le terrible et implacable Achille d'Homère, non : il y a une meilleure raison de la violence de l'un et de la retenue de l'autre. Achille parle devant des modernes : aussi atteste-t-il hardiment les droits que lui donne son amour. Hémon parle devant des anciens : aussi aime-t-il mieux haranguer contre l'injustice d'un roi et invoquer l'appui du peuple, que de parler de son amour et de sa fiancée. Ils connaissent tous les deux leur parterre. L'amour ne prend son rang sur le théâtre des anciens que dans la comédie de Ménandre et de ses imitateurs[1]; car, dans la comédie d'Aristophane, il n'est encore question de l'amour qu'en passant et comme d'un plaisir; l'amour n'est jamais le sujet de l'intrigue. Dans la vieille comédie, le théâtre appartient encore tout entier à la vie publique.

Si Hémon ne se tuait pas sur le tombeau d'Antigone, j'ose dire qu'à voir la manière dont il la défend, un parterre moderne ne pourrait pas croire qu'il l'aime. Sa mort seule témoigne de sa passion. L'amour moderne, quand il lutte contre les ordres d'un père, n'a pas ces ménagements. Voyez, dans

devenu la passion principale. Dans la *Sophonisbe* de Corneille, Lélius dit à Massinissa que, lorsqu'un prince défère à l'ardeur de l'amour,

Il s'en fait un plaisir et non pas une affaire.

Cette réponse est vraiment d'un ancien.

[1] Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri.
(Ovide, *Tristes,* liv. II, élég. 1.)

l'Intrigue et l'Amour de Schiller, Ferdinand défendant Louise contre son père qui veut la faire enfermer comme une fille perdue : « Mon père, dit-il, si vous avez quelque affection pour vous-même, point de violences ! il y a une région dans mon cœur où le nom de père n'a jamais pénétré : ne vous avancez pas jusque-là [1]. » Enfin, lorsque Ferdinand s'est empoisonné avec Louise afin de mourir avec elle, comme Hémon avec Antigone, quelle différence entre le langage de ces deux fils, victimes tous deux de la cruauté de leur père ! « Non, s'écrie Hémon, n'espère point que je la voie mourir ! Dès ce moment tu ne me reverras plus. Cherche des courtisans qui approuvent tes fureurs [2]. » — « Je ne vous dirai que peu de mots, mon père, dit Ferdinand ; ils commencent à avoir du prix pour moi. Ma vie m'a été perfidement arrachée, et arrachée par vous. Comment me montrerai-je devant Dieu ? j'en tremble. Mais je n'ai jamais été un méchant homme. Quel que soit mon arrêt éternel, il ne tombera pas sur elle ; mais j'ai commis un meurtre (*avec une voix terrible*), un meurtre dont tu ne voudrais pas que je sois responsable devant le juge du monde : j'en rejette solennellement sur toi la plus grande, la plus effroyable part. Vois toi-même comme tu pourras te justifier (*le conduisant près de Louise*) ; tiens, barbare, repais-toi du fruit de ton habileté ! La mort a écrit ton nom sur ce visage, et les anges exterminateurs le liront. Qu'une créature pareille à cette femme tire les rideaux de ton lit quand tu dormiras, et pose sur toi

[1] Édit. Charpentier, acte II, scène 6.

[2] *Antigone*, vers 702.

sa main glacée ! Qu'une figure comme celle-ci se tienne devant ton âme quand tu mourras, et dissipe ta dernière prière ! Qu'une figure comme celle-ci soit sur ton tombeau quand tu ressusciteras, et près de Dieu quand il te jugera[1] ! »

Voilà l'expression différente de la passion dans l'antiquité et chez les modernes : à Athènes, où la liberté démocratique, au temps de Sophocle, n'a encore rien ôté à la sévérité des mœurs domestiques ; en Allemagne, où la passion aime à se sentir violente, et où la tête échauffe le cœur.

Après les emportements de Ferdinand, après ce fils qui meurt en maudissant son père, la pièce doit finir ; car les passions étant arrivées au dernier degré de violence, ne peuvent plus trouver d'expression qui les égale : il faut baisser le rideau. Dans Sophocle, au contraire, c'est à ce moment de crise qu'intervient ce personnage impartial et juste qu'on appelle le chœur, afin de continuer l'action en la modérant et en l'expliquant. Créon, aveuglé par sa colère, n'a point compris les paroles de désespoir qu'a laissées échapper son fils. Plus calme, le chœur les a comprises, et c'est lui qui va en découvrir le sens aux spectateurs à l'aide d'un hymne où il célèbre, avec une sorte de terreur, la puissance de l'amour :

« Amour, invincible amour, tu subjugues les puissants et tu reposes sur les joues délicates de la jeune fille ; tu règnes sur les mers et dans la cabane du berger ; nul, parmi les dieux immortels ni parmi

[1] Acte I, scène dernière.

les hommes éphémères, n'échappe à tes traits. Celui que tu possèdes est en proie au délire.

« Tu entraînes les justes eux-mêmes dans le crime. C'est toi qui viens de semer la discorde dans une famille. Tout cède à l'attrait des yeux d'une jeune fille; même au sein du pouvoir, l'amour siége à côté des lois suprêmes. Vénus, cette déesse invincible, se joue de nous [1]. »

Tel est l'esprit de la tragédie antique dans Sophocle et dans Eschyle. Elle n'admet l'amour que comme une des formes de cette fatalité qui poursuit les hommes, et comme un malheur qui vient, dans Antigone, s'ajouter aux malheurs mystérieux de la race d'Œdipe.

En passant du théâtre grec sur le théâtre moderne, l'Antigone devait changer de caractère et de sentiments. Cependant le respect de la tradition contint les entreprises du goût moderne, et l'amour prit dans cette tragédie plus de place que Sophocle ne lui en aurait jamais donné, sans pourtant y avoir la part qu'il aurait eue dans un sujet de ce genre, traité pour la première fois par un auteur moderne. Indiquons rapidement quelques-uns des changements les plus caractéristiques.

Dans Sophocle il n'y a pas de scène où Hémon et Antigone s'entretiennent de leurs amours. Les habitudes de la vie antique s'opposaient à ces conversations si fréquentes sur notre théâtre et dans notre société. Quand Jocaste, dans les *Phéniciennes*, apprend que ses deux fils sont prêts à combattre l'un

[1] Vers 781, traduction de M. Artaud.

contre l'autre, elle appelle Antigone et lui dit de la suivre. « Où donc, répond Antigone? Dois-je quitter l'appartement des jeunes filles?

JOCASTE.

« Viens avec moi vers l'armée.

ANTIGONE.

« Ma pudeur me permet-elle de paraître devant la foule?

JOCASTE.

« Hélas! il ne s'agit pas de pudeur en cet instant[1]. »

Avec de pareils usages, que la mort et le malheur interrompaient à peine, il n'était guère facile d'avoir de ces entretiens amoureux si chers à nos jeunes princes et à nos jeunes princesses tragiques. Il n'y a donc pas dans Sophocle de conversation entre Antigone et Hémon. Dans Rotrou, au contraire, dans Racine, et même dans le sévère Alfieri, il y en a plusieurs. Hémon y jure à Antigone qu'il bravera, pour la défendre, le courroux de son père. Il ne s'agit même pas encore de la sauver de la mort, que déjà Hémon, dans Rotrou, craignant que son père ne veuille pas lui permettre de l'épouser, s'écrie que

> Nulle raison d'État, nul respect de couronne,
> Ne pourraient ébranler la foi que je vous donne,
> A toute autorité je fermerais les yeux,
> Et je ferais beaucoup de respecter les dieux[2].

Que ne fera-t-il donc point, quand il saura qu'elle doit être ensevelie vivante? Quelles menaces alors contre son père! quels emportements!

[1] Euripide, *Phéniciennes*, vers 1275.

[2] *Antigone*, acte I, scène 4.

Venez, rage, transports, si longtemps repoussés!
Ce bourreau de son sang vous autorise assez.
Venez, et de sa tête arrachez la couronne,
Chassons d'autour de lui l'éclat qui l'environne,
Faisons tomber son trône et périr son État,
Si lâche partisan d'un si lâche attentat[1].

Voilà de grands mots; mais c'est l'inconvénient des grands mots du théâtre moderne, que souvent ils ne sont pas suivis d'effet. Vous croyez qu'avec une pareille colère Hémon ne peut pas moins faire que d'aller jusqu'à la révolte : non; cet amant furieux se ravise, redevient presque bon fils et se contente d'aller mourir sur le tombeau d'Antigone.

Ici encore nouvelle différence entre la tragédie grecque et les tragédies modernes. Dans Sophocle, un récit seulement expose la catastrophe des deux amants. Antigone, enfermée dans la caverne où elle doit périr de faim, s'est pendue pour échapper à cette lente et misérable mort. Hémon a pénétré dans cette caverne, mais trop tard. Couché à terre près du corps de la jeune fille qu'il tient embrassée, il pleure sa fiancée et cet hymen de mort, le seul qui lui soit permis avec Antigone. C'est à ce moment que Créon, converti par les menaces du divin Tirésias, arrive aussi pour sauver Antigone et son fils; il voit ce lamentable spectacle, et, s'avançant vers Hémon, « O malheureux, s'écrie-t-il, que fais-tu? pourquoi périr avec elle? Sors, je t'en supplie, mon fils[2]. » Mais Hémon, lui jetant un regard farouche et détournant

[1] *Antigone*, acte V, scène 2.

[2] Sophocle, *Antigone*, vers 1230.

son visage sans répondre un mot, tire son épée, et, trompant son père, se plonge le fer dans la poitrine; puis, plein d'amour encore, il embrasse de ses bras défaillants le corps d'Antigone et rend le dernier soupir, appuyant son visage pâlissant sur le visage décoloré de sa fiancée.

Spectacle affreux, mais surtout triste effet des emportements désespérés de l'amour! Aussi Sophocle en fait-il le sujet d'un récit, n'osant pas le montrer au spectateur. Rotrou, qui n'a pas les scrupules de l'art antique, ouvre hardiment à nos yeux ce tombeau d'Antigone, et nous y fait voir Hémon se lamentant sur la mort de son épouse, comme Roméo sur la mort de Juliette [1]. La scène est touchante; malheureusement les sentiments n'y répondent pas : ils sont affectés et prétentieux.

A lire la préface des *Frères ennemis*, on doit croire que Racine, s'il avait osé, se serait volontiers abstenu de nous entretenir de la tendresse d'Hémon pour Antigone et d'Antigone pour Hémon [2]; mais il a

[1] Beau corps, sacrés débris du chef-d'œuvre des cieux,
Beaux restes d'Antigone, ouvrez encor les yeux!
Jeune soleil d'amour éteint en ton aurore,
Bel astre, honore-moi d'un seul regard encore,
Avant que je te suive en la nuit du tombeau.

Chose singulière, cette scène d'un amant pleurant sur le tombeau de sa maîtresse morte ou qu'il croit morte, et qui, depuis Shakspeare, n'a d'autres noms pour nous que ceux de Roméo et de Juliette, cette scène est un des lieux communs du théâtre français au commencement du dix-septième siècle. Elle est dans la *Silvie* de Mairet et dans sa *Silvanire;* elle est aussi dans l'*Innocente infidélité* de Rotrou.

[2] « L'amour, qui a d'ordinaire tant de part dans les tragédies, n'en a presque point ici, et je doute que je lui en donnasse davantage, si c'était à recommencer : car il faudrait, ou que l'un des deux frères fût

cédé à l'usage. Antigone et Hémon s'aiment et se le disent avec toutes les afféteries du jargon amoureux, quoique Racine sache bien (et je me sers de son expression) que « leur passion ne peut produire que de médiocres effets. » Puis-je, en effet, beaucoup m'intéresser aux chagrins de cœur d'Hémon, à côté des malheurs de la race d'Œdipe? Hémon n'a pas vu Antigone depuis un an, ayant suivi le parti de Polynice; il revient, et s'entretient avec elle; mais Antigone veut le quitter trop vite. Quoi! s'écrie Hémon,

Quoi! vous me refusez votre aimable présence
Après un an entier de supplice et d'absence.
Ne m'avez-vous, madame, appelé près de vous,
Que pour m'ôter sitôt un bien qui m'est si doux[1]?

Alfieri a retranché toutes ces fadeurs, et je lui en sais gré. Mais, pour être moins galant que dans Racine, l'Hémon d'Alfieri n'en est pas plus grec. Son amour, qui s'exhale en menaces contre son père, ressemble à celui du Ferdinand de Schiller. « Mon père, s'écrie-t-il, puisse la voix menaçante d'un fils désespéré descendre jusque dans ton cœur, la voix

amoureux, ou tous les deux ensemble; et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers? Ou bien, il faut jeter l'amour sur un des seconds personnages, comme j'ai fait; et alors cette passion, qui devient comme étrangère au sujet, ne peut produire que de médiocres effets. En un mot, je suis persuadé que les tendresses ou les jalousies des amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs qui composent l'histoire d'Œdipe et de sa malheureuse famille. » Préface des *Frères ennemis*.

[1] *Les Frères ennemis*, acte II, scène 1.

d'un fils qui ne connaît plus de frein et à qui il eût mieux valu que tu ne donnasses pas la vie, car il peut te faire repentir de ton présent ! » Et, comme Créon répond qu'il n'y a pas de voix au monde qui puisse lui dicter des lois, « Il y aura donc un bras dans le monde, s'écrie Hémon, pour renverser tes lois infâmes ! — Eh qui donc ? — Moi ! »

Nous voilà loin du respect que l'Hémon de Sophocle conserve pour son père. L'amour qui entraîne l'Hémon d'Alfieri est-il au moins un amour qui nous intéresse, comme celui de Ferdinand et de Louise dans *l'Intrigue et l'Amour ?* Hémon et Antigone savent-ils nous émouvoir par leur tendresse mutuelle? Il n'en est rien. L'Antigone de Sophocle ne parle pas de son amour ; mais elle regrette de mourir si jeune, et on sent qu'elle aime Hémon et qu'elle est digne d'en être aimée. L'Antigone italienne n'a aucune de ces faiblesses qui touchent à l'humanité : c'est une héroïne altière et inflexible qui, lorsque Créon lui offre son pardon et en même temps la main de son fils, repousse le pardon et l'hyménée comme une sorte d'outrage, et s'obstine, je ne sais pourquoi, à mourir. Hémon, de son côté, loin de s'étonner ou de se plaindre de cette dureté d'Antigone, lui déclare qu'il admire son refus magnanime et son généreux mépris. Soit ! mais, en fait d'amants, je ne puis guère m'intéresser qu'à ceux qui veulent vivre ensemble, ou qui, du moins, veulent mourir ensemble. Or ici Antigone et Hémon, par magnanimité, refusent de vivre ensemble, et, quand Hémon demande à son amante de lui permettre au moins de mourir avec elle, afin que la mort d'un fils soit

pour Créon un châtiment digne de son crime. « Non, lui répond Antigone, je te commande de vivre. C'est un tel crime de nous aimer que nous ne pouvons l'expier, moi qu'en mourant, et toi qu'en vivant. »

L'examen que je viens de faire de l'Antigone de Sophocle montre l'usage que l'ancien théâtre grec faisait de l'amour. Il aimait mieux représenter l'amour comme une divinité que comme une passion; il aimait mieux chanter avec terreur sa puissance irrésistible que d'exprimer ses angoisses ou ses plaisirs. C'est le chœur qui disait combien l'amour est redoutable aux humains; ce n'étaient pas les amants eux-mêmes qui le révélaient par leurs transports. De toutes les passions du cœur humain, l'amour est, dans la tragédie antique, celle qui a gardé le plus longtemps la forme lyrique, et qui est entrée la dernière, pour ainsi dire, dans le drame.

XXXIV.

DE L'AMOUR DANS L'*Hippolyte* D'EURIPIDE. — DE LA PUDEUR ANTIQUE. — DE LA VIRGINITÉ CHRÉTIENNE.

Des trois Phèdres mises tour à tour sur la scène tragique, celle d'Euripide, celle de Sénèque et celle de Racine, la plus pure et la plus honnête est celle d'Euripide, car elle a toutes les vertus de gynécée antique : le respect du silence, de la chasteté, de l'honneur ; et elle aime mieux mourir de son mal que de *déshonorer son époux et les enfants dont elle est mère*[1]. La Phèdre de Sénèque, au contraire, se livre tout entière à sa passion ; elle déclare à Hippolyte l'amour qu'elle ressent pour lui ; elle lui demande d'avoir pitié d'une amante[2]. Rebutée par Hippolyte, elle se venge par la calomnie. Elle a les ardeurs effrontées de l'amour, elle n'en a ni la pudeur ni les remords ; elle représente les Messalines de Rome, leurs honteux emportements, leurs dépits sanguinaires ; c'est l'image du vice effréné et tout-puissant.

La Phèdre de Racine tient des deux Phèdres antiques. Comme la Phèdre romaine, elle cède à son

[1] *Hippolyte*, vers 420.

[2] Miserere amantis. . .

(Vers 671.)

amour, elle veut être aimée d'Hippolyte, elle lui déclare sa passion incestueuse; et bientôt, furieuse d'être rebutée, furieuse surtout d'avoir une rivale, livrée aux transports de la jalousie, elle consent à laisser accuser Hippolyte, c'est-à-dire à *opprimer et noircir l'innocence*[1]. Qu'a-t-elle donc qui la rende moins détestable que la Phèdre romaine? Racine a donné à Phèdre tous les emportements de la passion; mais il lui en a donné aussi tous les remords : il l'a montrée coupable à la fois et repentante, voulant le bien et faisant le mal, perfide enfin et incestueuse malgré soi. L'amour de la Phèdre française est l'amour moderne, avec le caractère nouveau qu'il tient des institutions et des idées de la société chrétienne. Il est libre, et par conséquent capable d'erreurs et d'emportements; mais il a aussi des scrupules, des délicatesses, des remords, des repentirs que la passion antique ne semblait pas connaître.

Euripide et les poëtes anciens ont peint l'amour sous presque toutes les formes possibles : ils l'ont peint violent ou doux, heureux ou malheureux, pur ou impur. Mais la littérature moderne a ajouté à cette peinture une sorte d'agitation intérieure et de trouble moral qui en fait un sentiment presque nouveau. L'âme humaine, dans l'antiquité, ne semble pas ressentir l'effet de notre double nature. Il n'y a

[1] Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi,

dit Phèdre à Œnone;

Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi.

(Acte III, scène 3).

pas deux hommes dans le *moi* des anciens, il n'y en a qu'un; la passion ne s'y combat pas elle-même; elle ne se prend pas tour à tour pour une vertu et pour un vice; elle ne s'interroge et ne s'examine pas avec une sorte de plaisir et de terreur : elle se croit invincible et inévitable. Hélène, dans les *Troyennes*, lorsqu'elle se défend devant Ménélas, s'écrie : « Quel sentiment put me porter à abandonner ainsi ma patrie et ma famille pour suivre un étranger? Prends-t'en à Vénus... Jupiter, le maître des autres divinités, est l'esclave de Vénus. J'ai donc droit à l'indulgence [1]. » Voilà la croyance commune de l'antiquité. Hécube, il est vrai, dans la même pièce, répond à Hélène : « N'accuse pas les déesses de folie pour excuser tes vices. Mon fils était d'une rare beauté, et, à sa vue, ton cœur s'est personnifié en Vénus. Les passions impudiques des mortels sont, en effet, la Vénus qu'ils adorent [2]. » Hécube a raison; mais elle a raison en philosophe contre les dieux qu'adore le vulgaire. Cette lutte intérieure entre nos bons et nos mauvais penchants, cette force que l'esprit a contre la chair, tout cela qui doit devenir un jour la croyance commune de l'humanité, faire le fond de nos idées, de nos sentiments, et nous tenir sans cesse éveillés et attentifs sur nous-mêmes; le soin de la conscience enfin, qui fait que nous connaissons mieux nos fautes, si nous ne pratiquons pas mieux nos devoirs; tout

[1] Les *Troyennes*, vers 946.
[2] *Ibid.*, vers 987.

. . . . . . An sua cuique Deus fit dira cupido?
(Virg., *Énéide*, IX, 185.)

cela est encore le secret des philosophes, qui savent à peine eux-mêmes d'où vient le mal dans l'âme humaine et d'où lui peut venir le bien. Le reste des hommes aime mieux, comme Hélène, croire à l'irrésistible empire de Vénus [1].

Euripide, dans sa tragédie, n'a pas voulu principalement peindre l'amour : il a voulu peindre et célébrer la chasteté. Aussi est-ce Hippolyte qui est son héros, et non pas Phèdre. L'amour que Phèdre ressent pour Hippolyte, cet amour fatal qui produit le délire, quand l'âme s'oublie et s'abandonne un instant [2], ou le désespoir et le suicide, quand elle se retrouve et se reconnaît ; cet amour n'est, pour ainsi dire, dans la tragédie grecque, que l'épisode ou l'accessoire du sujet principal. Le sujet principal est la chasteté d'Hippolyte, dont Vénus veut se venger comme d'un affront fait à sa puissance. Hippolyte, en effet, met sa gloire à mépriser Vénus et son culte, qui se cache dans les ombres de la nuit. Voué à une sorte de chasteté religieuse, « il s'abstient de manger la chair des animaux et suit la trace d'Orphée. » Sa vertu est une doctrine secrète à l'usage d'un petit nombre d'initiés ; ce sont, pour ainsi dire, les mystères de Diane, et par là cette doctrine se rapproche

[1] J'examinerai plus tard comment les poëtes anciens ont exprimé l'amour dans la comédie, telle que l'a conçue Ménandre, et dans l'élégie : là, l'amour antique a, à peu près, les mêmes caractères que l'amour moderne.

[2] Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière !

(*Phèdre*, acte I.)

de la virginité chrétienne, qui est aussi un état d'élite.

La pudeur du gynécée, telle qu'elle nous est enseignée par la mort de Phèdre, qui aime mieux périr que de céder à sa passion; la chasteté des initiés de Diane, et enfin la virginité chrétienne, sont trois idées ou trois sentiments analogues, quoique divers, dont il est curieux d'étudier les ressemblances et les différences, en notant l'influence qu'ils ont eue sur l'expression de l'amour chez les anciens et chez les modernes.

Les lois du gynécée sont belles et sévères. Cachée dans la retraite jusqu'au jour du mariage, la jeune fille en sort un instant pour rencontrer les regards de son époux; mais elle y rentre aussitôt, car elle n'a renoncé à la pureté des vierges que pour prendre la pureté de l'épouse et de la mère. Sa vertu n'a point changé de nom: elle s'appelle toujours la pudeur. Ce respect des lois du gynécée se montre partout dans les tragédies grecques. L'Achille d'Euripide, lorsqu'il aperçoit Clytemnestre dans le camp des Grecs en Aulide, s'écrie aussitôt: « O sainte pudeur! quelle est cette femme d'une si rare beauté que je vois en ces lieux? » Et, comme Clytemnestre, qui le croit le fiancé de sa fille, veut s'entretenir avec lui, « Non, répond Achille; il serait malséant à moi de m'entretenir avec des femmes. »

CLYTEMNESTRE.

« Chose étrange! pourquoi fuir? mets du moins ta main dans la mienne en gage heureux de l'hymen que nous devons célébrer.

ACHILLE.

« Que dis-tu? moi, te donner la main! Je redou-

terais Agamemnon, si je touchais ce qu'il ne m'est pas permis de toucher [1]. »

La réserve d'Achille est plus grande et plus significative encore, lorsque Clytemnestre, sachant sa fille destinée à la mort, supplie Achille de la sauver. « Veux-tu, lui dit-elle, qu'elle vienne en suppliante embrasser tes genoux? Cela n'est pas séant à une vierge; cependant, si tu le désires, elle viendra pleine de pudeur et avec une noble assurance.

ACHILLE.

« Non : qu'elle reste dans son appartement. Ce respect de la pudeur est lui-même respectable [2]. »

Ainsi, le malheur et la crainte de la mort n'arrachaient pas la jeune fille ou la femme à la retraite du gynécée. Vouée à l'obscurité sévère et douce de la vie domestique, la femme doit vivre et mourir dans cette enceinte paisible; c'est là qu'elle doit renfermer ses pas et ses regards, ses sentiments et ses pensées. « La vertu, pour les femmes, consiste à cacher leur vie et leur amour; pour les hommes, elle est dans l'éclat et la publicité qui rendent les villes florissantes [3]. »

Non-seulement la femme doit fuir l'éclat et prendre pour son plus bel ornement le silence, la modestie et la retraite au sein de maison [4] ; mais la vie de

[1] *Iphigénie en Aulide*, vers 821, traduction de M. Artaud.

[2] *Ibid.*, 992.

[3] *Ibid.*, vers 569. — « L'homme doit braver l'opinion; une femme doit s'y soumettre. » (Madame de Staël.) — « La gloire est pour les femmes qui sont le moins renommées auprès des hommes soit par l'éloge, soit par le blâme. » (Thucydide, *Discours de Périclès sur les guerriers morts*.)

[4] *Hercule furieux*, vers 287.

la femme, si nous en croyons la poésie antique, n'a pas le même prix que la vie de l'homme. « La vie d'un seul homme, dit Iphigénie résignée à mourir, est plus précieuse que celle de mille femmes [1]. »

Avec cette loi de la retraite et du silence, avec cette idée que sa vie même est peu de chose, la femme ne pouvait pas jouer un grand rôle ni dans la société ni dans la tragédie ancienne. Aussi, pour arracher la femme à l'ombre du gynécée, pour lui donner une place dans l'histoire ou sur la scène, il fallait les malheurs de Lucrèce et de Virginie, ou la liberté des courtisanes. Les courtisanes tiennent une grande place dans la comédie ancienne, parce qu'elles sont élevées hors du gynécée. Quant aux héroïnes tragiques, quant aux Phèdres et aux Médées, quoiqu'elles semblent affranchies, par leurs passions, des lois du gynécée, elles en gardent encore les habitudes et le langage. Écoutez Médée se plaindre de l'infidélité de son époux : « Un homme, dit-elle, quand l'intérieur de sa famille lui devient à charge, peut en sortir et délivrer son âme de tout ennui par le commerce de ses amis et des personnes de son âge. Mais nous, nous ne pouvons nous rattacher qu'à une seule âme [2]. » Malheur donc à celles qui, comme Médée, se trouvent délaissées par cette âme! et malheur aussi à l'âme qui les trahit! « Car, lorsque la femme est outragée dans ses droits d'épouse, il n'y a personne qui soit plus altéré de meurtre [3]. » Ces paroles qui expriment si bien l'idée que se faisait de sa des-

[1] *Iphigénie en Aulide*, vers 1394.

[2] *Médée*, vers 244.

[3] *Médée*, vers 265.

tinée la femme antique vouée aux soins de la vie domestique et à une seule affection, ces paroles n'ont pas vieilli, parce qu'elles expriment les sentiments éternels du cœur féminin. Aujourd'hui, comme au temps de Médée, l'amour est pour la femme l'histoire de sa vie, tandis qu'il n'est pour l'homme qu'un épisode.

Nous savons quelle est la pudeur du gynécée ; voyons maintenant ce que c'est que la chasteté des adorateurs de Diane. La chasteté d'Hippolyte ne ressemble pas du tout à la pudeur du gynécée. Le gynécée est une des institutions fondamentales de la société antique, et nous avons vu l'influence que cette institution a sur le rôle des femmes dans l'antiquité et sur l'expression de l'amour. La chasteté d'Hippolyte est une sorte de dogme religieux, renfermé entre un petit nombre d'élus. Ces élus méprisent les plaisirs de Vénus ; ils ont la pureté du corps et la virginité de l'âme ; la chaste Diane est la déesse qu'ils adorent, « Diane, la plus belle des vierges qui habitent l'Olympe[1] ; » et, pour la célébrer dans leurs chants, ils empruntent à toute la nature ses plus pures images, aux prairies les plus solitaires leurs fleurs les plus fraîches ; et ces fleurs que la chaste abeille touche à peine de son vol aux premiers jours du printemps, c'est une main pure et innocente, la main d'Hippolyte, qui les tresse en couronnes pour la déesse. Cette prairie elle-même, avec ses fleurs mystérieuses et cachées, n'est visible qu'aux yeux de l'âme. « La pudeur l'arrose d'une au pure, et l'in-

[1] Euripide, *Hippolyte*, vers 70.

nocence a seule le droit d'en cueillir les fleurs[1]; » tant les offrandes dédiées à la vierge immortelle se dépouillent, dans les chants de ses élus, de tout ce qui tient à la terre et aux sens! Le mysticisme chrétien n'a pas plus de pureté et d'élévation que le culte que rendent à Diane Hippolyte et ses amis, et, comme les mystiques chrétiens s'entretiennent avec Dieu, Hippolyte s'entretient aussi avec Diane : « Il converse avec elle, il entend sa voix; seulement il ne voit pas son visage[2]. »

Hippolyte n'est pas seulement l'apôtre de la chasteté, il en est aussi le martyr : il meurt victime de sa fidélité aux préceptes de Diane; mais, comme les martyrs aussi, il est consolé par la foi à laquelle il s'immole. Diane vient secourir son agonie et calmer ses souffrances. Dès que le mourant sent le souffle divin qui lui annonce la présence de la déesse, ses douleurs s'apaisent. Tout à l'heure encore il criait et gémissait, quand ses compagnons le rapportaient dans le palais de son père : « Soulevez doucement mon corps, leur disait-il; maniez avec précaution mes plaies sanglantes. » En même temps, il accusait les dieux et les hommes : « Jupiter, Jupiter, s'écriait-il, vois-tu ce spectacle?..... C'est donc en vain que j'ai pratiqué envers les hommes les pénibles devoirs de la vertu..... » C'était l'homme qui souffrait et qui se plaignait; maintenant c'est le martyr qui, déjà plein de la paix des cieux où il touche, s'entretient avec la divinité. Plus de douleurs : ce corps

[1] Euripide, *Hippolyte*, vers 78.

[2] *Ibid.*, vers 85

brisé se sent soutenu et ranimé, son âme s'apaise et s'adoucit; il pardonne à son père, « il l'absout du meurtre, il meurt entre ses bras ; » et Thésée, qui sait maintenant la vertu de son fils et qui le pleure, Thésée s'écrie : « Mon fils, que tu te montres généreux pour ton père!..... — Adieu, mon père, mille fois adieu! — Oh! que ton cœur est bon et pieux!..... Ne m'abandonne pas encore, mon fils; retiens tes forces. — Mes forces m'abandonnent; je me meurs, mon père; voile au plus tôt mon visage [1]. » Fin touchante et pieuse, pleine de la joie de l'innocence reconnue, du pardon des offenses, de l'oubli du mal, des récompenses de la vertu, de tous les bons sentiments enfin qui préparent l'homme à l'immortalité d'une vie meilleure! Voilà comment meurt Hippolyte, ou plutôt voilà comment il s'élève à l'apothéose, car il est presque un dieu désormais. Diane lui a promis les hommages de la ville de Trézène, et des hommages dignes de la vie chaste et pure qu'il a menée : « Les jeunes filles, avant de subir le joug de l'hymen, couperont leur chevelure en son honneur; elles lui payeront, pendant une longue suite de siècles, un tribu de deuil et de larmes, et toujours les poétiques regrets des jeunes vierges garderont sa mémoire [2]. »

La pudeur du gynécée n'exclut pas l'amour, surtout dans le mariage. La chasteté des initiés de Diane, au contraire, supprime en quelque sorte l'amour; elle l'interdit comme un mal et comme un péché.

[1] Euripide, *Hippolyte*, vers 1361 à 1459, *passim*

[2] *Ibid.*, vers 1425.

C'est par là qu'elle touche de près à la virginité chrétienne et qu'elle semble la préparer.

Outre les initiés de Diane, tels que les a représentés Euripide, il y avait dans l'antiquité des prêtresses qui étaient astreintes à une continence plus ou moins longue; mais cette continence n'était pas toujours la virginité et surtout la virginité perpétuelle. Aussi saint Ambroise s'indigne qu'on ose comparer la doctrine de la virginité, telle qu'elle était chez les païens, avec cette doctrine telle que la prêche le christianisme : « Que me parlez-vous, dit-il, des prêtresses de Vesta et de Pallas? Quelle est cette chasteté qui n'est pas perpétuelle, mais qui a son temps, son âge et son terme? Les païens, en prescrivant un terme à la virginité, enseignent eux-mêmes à leurs vierges qu'elles ne doivent ni ne peuvent y persévérer [1]. » La société antique, en effet, a l'air de croire que la virginité est chose impossible. Dans Euripide, le serviteur, blâme l'arrogance d'Hippolyte, qui ne veut *adorer Vénus que de loin, afin de conserver sa pureté* [2]; et le chœur, ce personnage qui est en quelque sorte l'Ariste de la tragédie ancienne, ne manque pas de chanter l'irrésistible puissance de l'amour. Si la tragédie parle ainsi, que ne dira pas la poésie légère? « Jouissez, dit-elle à la jeunesse, jouissez du temps d'amour : tout passe! J'ai cueilli

[1] « Quis mihi prætendit Vestæ virgines et Palladis sacerdotes? Qualis « ista est non morum pudicitia, sed annorum; quæ non perpetuitate, « sed ætate prescribitur?.... Ipsi docent virgines suas non debere per- « severare, nec posse, qui virginitati finem dederunt. » (Saint Ambroise, *De Virginibus*, liv. I, chap. IV.)

[2] Euripide, *Hippolyte*, vers 102.

des roses où je ne vois plus que des épines[1]. » Gardez-vous surtout de croire aux résistances de la pudeur : la pudeur n'est qu'une ruse piquante. Galatée fuit, mais sa fuite invite à la poursuivre[2]; Lycimnie détourne la tête afin de rendre plus doux les baisers qu'elle laisse ravir[3]; Chloé refuse de donner son anneau en gage d'amour : prenez-le, son doigt ne le retient qu'à peine[4].

Voilà les maximes, voilà les chants amoureux qui ébranlaient la pudeur dans l'âme des jeunes filles. Celles que le gynécée protégeait mieux contre ces préceptes de la poésie légère, celles-là même s'entendaient dire, par les hôtes et par les suppliants de la maison paternelle : « Heureuses celles qui auront des époux jeunes et fidèles ! heureuses celles qui seront mères de beaux enfants ! » Et ces souhaits de la reconnaissance étaient accueillis avec un grave

[1] Utendum est ætate. Cito pede labitur ætas....
Hac mihi de spina grata corona data est.
(Ovide, *Art d'aimer*, II, 65.)

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices ; at se cupit ante videri.
(Virgile, Égl. 3.)

Dum flagrantia detorquet ad oscula
Cervicem, aut facili sævitia negat,
Quæ poscente magis gaudeat eripi,
Interdum rapere occupet.
(Horace, ode XII, livre II.

[4] Pignusque dereptum lacertis,
Aut digito male pertinaci.
(*Id.*, ode IX, liv. I.)

Vim licet appellent, grata est vis illa puellis ;
Quod juvat, invitæ sæpe dedisse volunt.
(Ovide, *Art d'aimer*, I.)

sourire ; ils n'offensaient pas les oreilles des jeunes filles, qui savaient qu'elles croissaient dans l'espérance du mariage, et qui pleuraient comme Antigone, si elles étaient condamnées à mourir avant le jour qui devait les faire épouses et mères.

Avec le christianisme, tout change. Les heureuses ne sont plus celles qui ont un jeune époux : les heureuses sont celles qui vivent loin des regards des hommes, loin des joies de l'amour et du mariage. La bénédiction du ciel ne descend plus seulement sur la maison où croissent de nombreux enfants, elle descend aussi sur la maison où s'élève une jeune vierge : c'est elle qui attire la faveur divine, qui fait la prospérité de ses parents et qui intercède pour eux auprès de Dieu [1]. Non pas que le christianisme ait attaqué le mariage : en louant la virginité comme une vie d'élite, saint Ambroise, saint Chrysostôme, saint Augustin, défendent aussi le mariage [2] ; mais

[1] « Virgo Dei donum est.... Virgo matris hostia est, cujus quotidiano « sacrificio vis divina placatur. » (Saint Ambroise, *De Virginibus*, liv. I, chap. VII.)

[2] Voici un passage de saint Chrysostôme qui résume fort bien les opinions des Pères de l'Église sur le mariage et sur la virginité : « Qui matrimonium damnat, is virginitatis etiam gloriam carpit ; qui laudat, is « virginitatem admirabiliorem augustioremque reddit : nam quod deterio- « ris comparatione bonum videtur, id haud sane admodum bonum est ; « quod autem omnium sententia bonis melius, id excellens bonum est. » — « Condamner le mariage, c'est ôter de sa gloire à la virginité ; approuver le mariage, c'est rendre la virginité plus admirable et plus auguste ; car ce qui ne semble bon qu'en étant comparé au pire, n'est pas tout à fait bon ; mais ce qui semble à tout le monde meilleur que ce qui est bon, c'est là seulement ce qui est bon par excellence. » (Saint Chrysostôme, I, p. 336.)

— Pontificale romanum, *de benedictione et consecratione virginum.*

quel éclat dans la peinture de l'état des vierges et des joies que Dieu leur dispense !

« La vierge est égale aux anges, elle est pure comme eux ; elle a plus de vertu qu'eux, car les anges n'ont pas les sens qui nous séduisent, l'ouïe que charme la douceur d'un chant voluptueux, l'œil qu'enchante la beauté des formes [1]. Elle est belle aussi comme les anges, et d'une beauté que rien ne peut flétrir, ni la maladie, ni l'âge, ni la mort : la beauté de l'âme.... Elle sera toujours jeune comme elle l'était au sortir de l'enfance, au jour de sa consécration ; car c'est lorsqu'elle est encore presque enfant, que Dieu aime à la recevoir des mains de ses parents, et c'est aux plus jeunes et aux plus belles surtout que sied le mieux la virginité.... Alors elles ont plus à donner à Dieu ; alors elles ont plus à refuser au monde. Mais aussi Dieu leur donnera mille fois plus que le monde n'eût pu faire ; elles sont chères entre toutes à la mère du Sauveur, qui les conduit, comme ses sœurs, aux pieds de Jésus-Christ ; et, quand ce chœur sacré des vierges entre dans le ciel, guidé par Marie, quels hymnes retentissent ! quel empressement des anges ! quelles louanges ! quels triomphes [2] ! »

« Venez donc, s'écrie saint Augustin, venez,

Dans la secrète : « Super sanctum conjugium nuptialis benedictio permanet ; existunt tamen sublimiores animæ.... »

Nuptis, ut virginibus,
Pars est in cœlestibus....
(Missale parisiense, *Prosæ*. Paris, 1766, in-fol.

[1] Saint Chrysostôme, I, 336.

[2] Saint Ambroise, t. I, p. 336.

jeunes filles! venez, adolescents! vous qui avez la pureté du corps et la sainteté du cœur. Venez! il est écrit de vous que vous suivrez l'agneau partout où il ira. Venez! il n'y a que vous qui puissiez le suivre dans ses chemins les plus mystérieux. O riantes prairies! ô vallons délicieux! ô champs où se moissonnent les joies du ciel, non pas les vaines joies du monde et leur folie mensongère, mais les joies éternelles et douces que le ciel même ne donne qu'aux vierges! Nous pouvons, nous autres chrétiens ordinaires, suivre partout le Sauveur, excepté quand il marche dans la gloire de sa virginité. Pauvres, nous pouvons le suivre, car il a dit : Heureux les humbles et les pauvres! Tristes, nous pouvons le suivre, car il a dit : Heureux ceux qui pleurent! et il a pleuré sur Jérusalem. Miséricordieux, nous pouvons le suivre, car il a dit : Heureux ceux qui ont pitié! Amis de la paix, nous pouvons le suivre, car il a dit : Heureux ceux qui aiment la paix! Persécutés surtout, nous pouvons le suivre, car il a souffert pour nous. Nous pouvonc donc, nous tous qui l'imitons de loin dans ses vertus, hommes du siècle et du mariage, nous pouvons suivre le Sauveur dans tous les champs du ciel, excepté quand il entre aux champs de la virginité. Suivez-l'y, vierges heureuses! suivez-l'y, puisque seules vous le pouvez. Les autres bienheureux vous accompagneront de loin du regard; et ne craignez pas qu'ils vous portent envie : ils entendront avec joie sortir de votre bouche le cantique qu'il ne leur est pas donné de chanter eux-mêmes, et la dou-

ceur de vos chants aura part dans leur béatitude [1]. »

Voilà les vives exhortations, voilà les paroles de flamme et de lumière qui attiraient les âmes à la virginité; voilà ce qui la faisait embrasser ardemment par les jeunes filles du quatrième et du cinquième siècle, si bien qu'à Milan les mères, craignant l'effet des discours de saint Ambroise, ne voulaient plus conduire leurs filles à l'église. Quel attrait, en effet, dans cette doctrine, qui s'accorde si bien avec le goût du sacrifice et du dévouement, qui est une des vertus de la femme!

Lorsque le christianisme vint prêcher hautement la doctrine de la virginité, la société païenne semblait avoir oublié depuis longtemps les maximes austères des initiés de Diane et même les lois du gynécée. Le chaste Hippolyte, le fier et sauvage chasseur de la Grèce héroïque, n'était plus guère de mise à Rome. Pour substituer la loi de l'esprit à la loi de la chair, alors toute-puissante, le christianisme n'essaya pas de se concilier les passions par d'habiles ménagements : il rompit brusquement en visière avec le siècle. Au luxe et aux mollesses de Rome, il opposa les austérités de la Thébaïde ; à l'amour grossier et libertin, il opposa, non pas la sévérité pudique du mariage : le contraste n'eût pas été assez fort pour frapper et pour désenchanter les cœurs de tant de voluptueux; il choisit, de toutes les choses contraires à l'amour, la plus contraire, la virginité, et il la prêcha hardiment.

[1] Œuvres complètes de saint Augustin, édition Gaume, t. VI, p. 596. Voyez dans mes *Essais de Littérature et de Morale*, t. II, l'analyse du *Banquet des Vierges* de saint Methodius.

Quel effet a eu sur l'expression de l'amour la doctrine de la virginité? La virginité chrétienne n'a pas plus détruit l'amour que ne l'avait fait le gynécée antique; mais, comme le gynécée, elle l'a contenu, et, en le contenant, elle l'a épuré et élevé. Si, parmi les jeunes filles chrétiennes, les plus pieuses et souvent les plus belles allaient à Dieu et quittaient le monde, beaucoup aussi se laissaient retenir par les sentiments de la nature et de la famille. Ne croyez pas cependant qu'elles ne profitassent pas de cette loi d'élite qu'elles ne pratiquaient pas : une idée de l'honneur féminin, plus sévère et plus délicate que l'idée même de la pudeur antique, se formait peu à peu en s'appuyant sur la doctrine de la virginité; la vertu du monde s'affermissait en se réglant, quoique de loin, sur la vertu du cloître.

Le christianisme n'a point créé la pudeur : elle était née dans le gynécée antique. C'est là qu'elle avait son sanctuaire, c'est là qu'elle vivait sous la protection des lois et des mœurs; et l'imagination aime à se représenter ces doux asiles ménagés, dans chaque maison, à l'innocence des filles et à la pudicité des mères; ces solitudes que le bruit du monde n'approchait pas. En ouvrant les portes du gynécée, le christianisme a recueilli les grâces modestes qui y avaient leur sanctuaire; il les a exhortées à paraître au dehors; mais il a préparé le monde à leur venue, rassurant la timidité des jeunes filles par le respect qu'elles inspirent, leur ménageant partout un accueil favorable, ne faisant plus que les regards et la parole des hommes se détournassent, comme autrefois, à leur aspect, mais qu'ils s'y arrêtassent avec

une sorte de vénération aimable, comme sur des images de grâce et de pureté offertes par le ciel à la terre. Le christianisme a fait de la pudeur antique ce qu'il a fait de tous les bons sentiments de l'homme : il l'a honorée et affermie, honorée par les hommages du monde, affermie par les scrupules de la conscience.

C'est par les scrupules surtout que l'amour chez les modernes a pris un caractère nouveau et original. Les peintures que l'antiquité nous a laissées de l'amour sont admirables, et la flamme des vers de Sapho ne s'est point éteinte en venant jusqu'à nous :

> Vivuntque commissi calores
> Æoliæ fidibus puellæ [1].

Mais, à côté de cet amour ardent que les anciens ont si bien exprimé, il y a une autre sorte d'amour, moins simple et moins voisin de la nature, qu'ils ont peu connu ou qu'ils ont peu représenté; un amour plus timoré, plus inquiet, et en même temps plus dramatique. C'est celui-là surtout que la littérature moderne a exprimé. Chaque littérature me semble l'avoir emporté dans le genre qui lui était propre. Les héroïnes de l'amour antique, c'est-à-dire de cet amour qui est une passion simple et irrésistible, les Médée, les Ariane, les Phèdre, les Didon, l'emportent singulièrement sur les personnages que la littérature moderne a voulu créer en ce genre; mais la littérature moderne a repris ses avantages en peignant cet autre amour qui a emprunté à la con-

[1] Horace, ode IX, liv. IV.

science humaine éveillée par le christianisme, ses agitations, ses incertitudes, sa poursuite du bien et son penchant au mal. Nous aurons souvent l'occasion, en examinant quelques-uns des drames et des romans du dix-septième et du dix-huitième siècle, de comparer ces types opposés de l'amour antique et de l'amour moderne, de l'amour simple et de l'amour timoré, et de montrer comment ils l'emportent tour à tour l'un sur l'autre.

XXXV.

DE L'AMOUR CHEZ LES PEUPLES BARBARES. — LES FEMMES GERMAINES. — LES DRUIDESSES DE LA GAULE. — LES VALKYRIES DU NORD. — DE L'AMOUR CHEVALERESQUE.

La virginité chrétienne s'accorde avec la pudeur du gynécée; elle en est la perfection ou l'excès. Elle s'accorde aussi avec la chasteté guerrière des héroïnes de la mythologie ou de l'histoire germanique, et les vierges chrétiennes donnent la main aux jeunes filles de la Grèce et aux valkyries du Nord. C'est ainsi que les trois grandes origines de la société moderne, la civilisation grecque et romaine, le christianisme et les mœurs germaniques se retrouvent dans l'histoire du plus délicat des sentiments, la pudeur féminine.

Il y a dans les mœurs des nations barbares deux traits remarquables : d'une part, le respect général qu'inspirent les femmes; de l'autre, l'ascendant particulier qu'exercent les héroïnes et les prêtresses. Ces deux traits ont contribué à établir dans la société germanique l'idée de l'égalité entre l'homme et la femme. La polygamie n'est pas étrangère aux mœurs des peuples du Nord; mais elle n'y est pas générale, et surtout elle n'entraîne pas, comme en Orient, l'asservissement et la réclusion des femmes. « Les Germains n'ont qu'une femme, dit Tacite, excepté quelques chefs qui en ont plusieurs en signe de no-

blesse[1]. » De plus, la femme en Germanie est vraiment la compagne de l'homme dans le travail et dans le péril, dans la paix et dans la guerre, dans la vie et dans la mort. Aussi, le jour du mariage, les présents de l'époux ne sont point des cadeaux de luxe et de parure, mais un attelage de bœufs, un cheval enharnaché, un bouclier avec la francisque et l'épée, symboles de la vie laborieuse et guerrière que la femme doit mener avec son mari[2].

Qu'on ne croie pas qu'en peignant ces graves et belliqueux mariages, Tacite fasse un tableau de fantaisie, destiné à servir de pendant satirique au tableau des mœurs romaines : il peint fidèlement la vie des femmes de la Germanie. Quand les Cimbres et les Teutons vinrent envahir la Gaule et l'Italie, leurs femmes les suivaient ; elles combattirent et moururent avec eux[3]. Les Germains, en allant au combat, avaient toujours près d'eux leurs femmes et leurs enfants, dont ils entendaient les exhortations et les cris, qui célébraient leur gloire, qui les recevaient s'ils étaient blessés, sondaient leurs plaies, les soignaient et allaient jusque dans les rangs des combattants leur porter des vivres et des encouragements[4].

[1] « Prope soli Barbarorum singulis uxoribus contenti sunt, exceptis « admodum paucis, qui non libidine, sed ob nobilitatem plurimis nup- « tiis ambiantur. » (*Mœurs des Germains*, chap. XVIII.)

« Duæ fuerunt Ariovisti uxores, una Sueva natione, quam a domo se- « cum adduxerat ; altera Norica, regis Voccionis soror, quam in Gallia « duxerat, a fratre missam. » (César, *Guerre des Gaules*, liv. I, ch. LII.)

[2] Tacite, *Mœurs des Germains*, chap. XVIII.

[3] Voyez l'*Histoire des Gaulois*, par M. Amédée Thierry, t. II, p. 223 et 237.

[4] Tacite, *Mœurs des Germains*, ch. VII

Outre la dignité qu'elle trouvait dans cette égalité de travaux et de périls, la femme germaine avait parfois une sorte d'autorité religieuse. L'idée qu'avaient les Germains qu'il y avait dans les femmes quelque chose de saint et de prophétique [1], faisait que celles surtout qui semblaient douées de quelque instinct ou même de quelque air mystérieux (et cela est fréquent parmi les femmes), passaient aisément pour prophétesses.

Chez les Gaulois, même superstition au sujet des druidesses. La femme, en Gaule, inspirait moins de respect qu'en Germanie; mais, comme prêtresse ou comme magicienne, elle était redoutée. L'aspect, le séjour, la vie, les rites des druidesses, tout était fait pour exciter la terreur. Les druidesses avaient des sacrifices nocturnes et sanguinaires; elles vivaient sur des écueils ou dans des îles, au milieu de la mer; et ces îles, redoutées des navigateurs, parce que les tempêtes étaient, dit-on, plus fréquentes sur leurs bords que partout ailleurs, ces îles devenaient des sanctuaires fermés aux yeux et aux pas des profanes. Si l'ennemi venait attaquer ces asiles sacrés, les guerriers accouraient les défendre, et, à travers les rangs des guerriers, on voyait les druidesses courir çà et là, vêtues de noir, les cheveux épars, une torche à la main, pareilles aux furies, tandis que les druides, les bras élevés au ciel, prononçaient des imprécations menaçantes : spectacle étrange et terrible, qui, pendant quelques instants, glaça d'effroi les légions romaines, lorsqu'elles envahirent l'île de

[1] Tacite, *Mœurs des Germains*, chap. VIII.

Mona, dernier refuge des druidesses et des mystères de la religion celtique [1].

Les valkyries du Nord ont des traits moins sombres que les druidesses de la Gaule. Ce sont de belles et hardies guerrières, qui, comme les héroïnes de la chevalerie, courent les aventures; mais, plus sévères encore que ces héroïnes, elles ont une chasteté farouche et sanguinaire. Pour s'en faire aimer, il faut les vaincre. Elles peuvent se marier à qui bon leur semble, car elles ne dépendent pas du consentement de leurs parents; elles sont aussi libres et aussi indépendantes que les guerriers qu'elles combattent; mais elles n'épousent que leurs vainqueurs [2]. Tantôt c'est Brunehaut, à la fois prophétesse et guerrière, à qui Odin a prédit, pour se venger de la victoire qu'elle avait remportée sur Gunnar, grand guerrier et grand ami d'Odin, qu'elle n'obtiendra plus jamais la victoire dans les combats, mais qu'elle sera mariée comme une simple femme (ce qui est le comble du déshonneur pour une valkyrie). « Moi alors, dit Brunehaut, je fis le vœu de n'épouser que celui qui ne craindrait rien. » Ainsi, à défaut d'un vainqueur, qu'elle est désormais trop sûre de rencontrer, grâce à la fatale prédiction d'Odin, Brunehaut ne veut

[1] Tacite, *Annales,* liv. XIV, ch. XXX.

[2] Voyez dans Grammaticus Saxo les lois du roi Hothon, un de ces rois fabuleux dont il aime à raconter les aventures : « Lege cavit ut feminæ eis in « matrimonium cederent quibus inconsulto patre nupsissent. » (Liv. V, p. 77.) — « Antiqui in matrimoniorum delectu libera nupturas optione « donaverant. (*Ibid*, pag. 63). — « Nulli quondam illustrium feminarum connubiis idonei censebantur, nisi qui sibi ingens famæ pre- « tium gestarum insigniter rerum fulgore struxissent. » (*Ibid.*, p. 62.)

épouser qu'un homme qui ne craindra rien [1]. Tantôt, au lieu d'une prophétesse guerrière, ce n'est plus qu'une simple jeune fille, la belle Alvida, qui, pour rester toujours chaste et pure, a vécu renfermée depuis son enfance dans un château solitaire, avec un serpent et une vipère, qu'elle a élevés soigneusement, afin qu'ils servissent de gardiens à son honneur. Mais Alf, fils de Sigar, roi de Danemark, sachant la beauté et la vertu d'Alvida, a pénétré dans le château redouté et a vaincu les deux gardiens. Cette prouesse ne touche pas encore le cœur d'Alvida, et, ne se fiant plus qu'à elle-même pour défendre cette gloire de la chasteté qu'elle préfère à tous les bonheurs du monde, elle s'habille en guerrier, équipe un vaisseau, et, de jeune fille timide et modeste, se fait pirate. Elle engage plusieurs jeunes filles dans son entreprise et à leur tête court les aventures, partout redoutée et toujours invincible, jusqu'à ce qu'un jour, surprise par Alf au fond d'un golfe, elle est vaincue et reconnue : car d'un grand coup d'épée Alf fit tomber le casque de la guerrière. Cela termina le combat, et, cédant à l'amour non moins qu'au courage de son vainqueur, Alvida consentit à l'épouser [2].

Voilà les mœurs de ces femmes guerrières, qui étaient les égales de l'homme par le courage et ses maîtresses par la beauté, mais qui le dédaignaient et le fuyaient avec une sorte de chasteté hautaine et farouche. C'était, aussi bien, cette chasteté qui faisait leur force et leur renommée. Elles étaient har-

[1] Voyez l'*Edda*.

[2] Grammaticus Saxo, liv. VII, p. 114 et 115.

dies et invincibles tant qu'elles étaient vierges, tant qu'elles s'imposaient un sacrifice et une obligation. Une fois vaincues par la passion, ce n'étaient plus que de simples femmes. Leur héroïsme tenait à leur virginité, et, chose remarquable, cette haute estime de la virginité et l'idée de force qui s'y attache n'ont pas été introduites dans le Nord par le christianisme, qui a tant relevé et glorifié la virginité : elles naissaient des mœurs mêmes et des traditions du Nord.

Dans ces traditions, le rôle des femmes ne se borne pas à celui de prophétesses et de guerrières, et leur égalité avec les hommes n'éclate pas seulement par leur indépendance, parfois même par leur autorité; elles sont aussi les égales de l'homme d'une manière plus douce et plus efficace : ce sont elles qui le conseillent dans les doutes et qui le sauvent dans les périls; elles ont, pour ranimer son courage, des exhortations pleines de tendresse. Régner et Thorald avaient été chassés de la cour par les artifices de leur belle-mère; ils se cachaient à la campagne sous des habits d'esclave. Swanhita va les trouver : en vain ils déclarent qu'ils ne sont que de pauvres bergers; en vain ils se refusent aux espérances que Swanhita veut leur donner : elle s'attache au plus jeune, à Régner, lui dit d'un ton d'inspirée que sa beauté témoigne de sa noblesse, que le feu de ses regards répond de son origine, et elle finit par lui donner un glaive en gage de l'amour qu'elle lui avoue. Ainsi décelé par sa beauté, que lui révèle une jeune fille, ainsi armé et ainsi aimé, comment Régner ne prendrait-il pas meilleure idée de son avenir? comment ne se vengerait-il pas de sa marâtre? comment

surtout ne chercherait-il pas à placer sur le trône celle dont les exhortations et dont l'amour l'ont tiré de l'obscurité et de la servitude [1] ?

Ailleurs, nous voyons que ce sont les jeunes filles qui sont chargées d'examiner avec attention le visage des hôtes qui sont reçus dans la maison paternelle, parce qu'elles savent, d'après les traits du visage, discerner les mœurs, les caractères, et même la naissance des étrangers [2]. Ainsi, au lieu de vivre loin des regards de l'hôte et de l'étranger, au lieu d'être cachée au fond du gynécée, comme la femme grecque, la femme du Nord est chargée de faire les honneurs de la maison et d'en écarter les dangers par sa sagacité et sa vigilance ; elle a sa part publique d'autorité dans la famille et dans la société ; elle ne paraît pas seulement comme un instrument ou comme un épisode dans les révolutions des États : elle y intervient d'une façon efficace et avouée, excitant l'exilé, le ramenant sur le trône et y montant avec lui, non comme une esclave favorite, mais comme une compagne de dangers et comme une reine.

[1] « Tum Swanita..... Forma, inquit, prosapiam pandit; acritas visus ortus excellentiam præfert :... Ensem variis conflictibus opportunum se ei daturam pollicita..... taliter accensi juvenis connubium pacta.... Quo facto, Regnero Suetiæ regnum, sibi vero Regneri torum conciliavit. » (Grammaticus Saxo, liv. I, p. 21 et 22.)

[2] « Esa Olaui Vermorum reguli filia.... consuerat hospitum vultus, propius accedendo quam curiosissime prælato lumine, contemplari, quo certius susceptorum mores cultumque perspiceret. Eamdem quoque creditam ex notis atque lineamentis oris conspectorum perpendisse prosapiam, solaque visus sagacitate cujuslibet sanguinis habitum discrevisse. »

(Grammaticus Saxo, liv. VII, p. 127.)

Ne nous étonnons pas que la chevalerie, fille des traditions germaniques et du christianisme, ait porté si haut le respect des femmes. Sa double origine l'y disposait. Chrétiens, les chevaliers trouvaient partout, dans l'Évangile et dans l'histoire de l'Église, la femme s'égalant à l'homme par la vertu et par la foi : ici la divine sainteté de Marie, là l'intrépidité des martyres ou le pieux dévouement des vierges. Hommes du Nord, les chevaliers trouvaient aussi, dans les mœurs et les traditions septentrionales, la femme s'égalant à l'homme par la guerre, par la religion, par le conseil.

Gardons-nous cependant de croire que la condition des femmes, au moyen âge, fût toujours heureuse et douce. La religion et la poésie prêchaient le respect des femmes ; mais la rudesse des mœurs et la barbarie des temps s'opposaient à la pratique de ce respect. De là les mille aventures des femmes dans les romans et dans les fabliaux du moyen âge, tantôt se défendant elles-mêmes l'épée à la main : ce sont les héroïnes de la chevalerie ; tantôt malheureuses et persécutées à cause de leur beauté et de leur vertu, comme Geneviève de Brabant et la belle Euriant ; parfois aussi ambitieuses et implacables, comme la Gudruna de l'Edda scandinave[1], ou la Frédégonde de l'histoire des Francs. Voilà quelles sont, dans les contes et dans les romans du moyen âge, les trois principales aventures des femmes. Ces trois genres d'aventures se croisent et se diversifient de mille manières ; mais le fond s'en retrouve toujours.

[1] Voyez à la fin du volume, note 2, l'analyse de cette partie de l'*Edda*.

La part que les femmes ont dans les romans n'a rien d'extraordinaire. La femme et le roman se tiennent étroitement, parce que la femme se prête à l'aventure bien mieux que l'homme. Faible, passionnée, objet de convoitise, la femme est sans cesse aux prises avec les passions des autres et avec les siennes. De plus, dans la société grossière et indisciplinée du moyen âge, l'aventure, c'est-à-dire le désordre et le malheur de la vie privée étant la condition de tout le monde, la femme se trouvait, par sa nature même, plus sujette encore que les hommes à cette chance commune. Elle n'avait pour protection qu'une règle religieuse et morale, qui n'a d'empire que dans les bons moments de la nature et de la société humaine, c'est-à-dire rarement ; ou bien encore l'épée du chevalier qui la servait parce qu'il l'aimait. La loi est une protection impartiale, qui n'aime personne et qui sert tout le monde. C'est là son mérite. La chevalerie tâchait d'avoir aussi ce mérite ; car une des règles de la chevalerie était « de servir et d'honorer toutes les dames pour l'amour d'une [1]. » Beau précepte ; mais l'amour se fait malaisément un but général, et, pour protéger la condition des femmes, la chevalerie, toute généreuse qu'elle était, ne valait pas une police vigilante.

Cette protection tendre et passionnée que les dames trouvaient dans les chevaliers, fait le fond de tous les romans de chevalerie, et c'est là qu'éclate cet amour chevaleresque dont je dois étudier le caractère.

L'amour chevaleresque a la prétention de divini-

[1] *Livre des gestes du maréchal Boucicaut*, pages 2 et 79 ; édit. Michaud, dans la *Collection des Mémoires sur l'Histoire de France.*

ser, pour ainsi dire, la femme, et d'en faire l'objet d'un culte qui élève et purifie ses adorateurs. La chevalerie faisait une tentative qui n'a jamais réussi, quoique souvent essayée, la tentative de se servir des passions humaines, et particulièrement de l'amour, pour conduire l'homme à la vertu. Dans cette route, l'homme s'arrête toujours en chemin. L'amour inspire beaucoup de bons sentiments : le courage, le dévouement, le sacrifice des biens et de la vie; mais il ne se sacrifie pas lui-même, et c'est là que la faiblesse humaine reprend ses droits.

Dans l'éducation des jeunes chevaliers, les dames avaient la grande part. C'étaient elles qui étaient chargées d'apprendre aux jeunes chevaliers le *catéchisme* et l'*art d'aimer*[1], la religion et la galanterie, deux sciences qui semblent s'exclure et que la chevalerie remettait aux mains des femmes, croyant sans doute tempérer l'une par l'autre. Le tempérament qu'y trouvaient ces docteurs de nouvelle espèce, était d'enseigner que l'amant qui *entendait à loyamment servir une dame était sauvé*[2]. C'était donc pour s'entendre à *loyamment servir les dames* et Dieu du même coup, que le page s'exerçait à être courageux, hardi, adroit, généreux, poli, aimable, galant enfin. Mais cette galanterie, qui s'adressait d'abord à toutes les dames, prenait bientôt un objet particulier et devenait de l'amour. Cet amour n'effrayait pas les docteurs de la chevalerie : c'était un des degrés de l'éducation[3]. Il faut aimer, disaient-

[1] Sainte-Palaye, *Mémoires sur la Chevalerie.*

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, pages 7 et 8.

ils, *pour mieux en valoir et non jamais pour en empirer*[1]. Cependant la mère de Bayard, quand elle donne des conseils à son fils, omet prudemment ce dernier précepte. Elle lui recommande l'amour et la crainte de Dieu, la douceur, la courtoisie, l'assistance aux pauvres veuves et orphelins, l'aumône enfin; mais de l'amour des dames, elle ne lui dit pas un mot quoiqu'elle le *veuille et l'espère bon chevalier*[2]. Les vœux de la mère de Bayard n'empêchèrent pas que le jeune chevalier n'eût aussi sa dame à la cour de Savoie, où il fut élevé; mais ils firent que cet amour garda toute honnêteté, et, quand il revit cette dame, quatre ans après, mariée, toujours vertueuse, mais toujours se souvenant de l'amour honnête de sa jeunesse et le conservant en son cœur sans en rougir, Bayard lui disait : « Vous êtes la dame en ce monde qui a premièrement conquis mon cœur à son service par le moyen de votre bonne grâce; je suis tout assuré que je n'en aurai jamais que la bouche et les mains; car de vous requérir d'autre chose, je perdrais ma peine. Aussi, sur mon âme, j'aimerais mieux mourir que vous presser de déshonneur[3]. »

Voilà le véritable modèle de l'amour chevaleresque, tel que voulaient l'inspirer les docteurs de la chevalerie; mais ils s'y prenaient mal. Si vous voulez que l'amour soit honnête et pur, n'enseignez pas l'amour, mais faites que le caractère soit noble, les sentiments élevés, les idées grandes et simples; et, dans un cœur ainsi formé, quand l'amour viendra,

[1] Boucicaut, 221.

[2] *Histoire de Bayard*. p. 489, édit. Michaud.

[3] *Ibid.*, pag. 595.

il prendra l'allure des autres sentiments, il sera honnête et pur. Dire aux jeunes gens d'aimer chastement, c'est enseigner à la fois le péché et la loi [1]. La leçon est périlleuse.

Une fois qu'il avait choisi une dame [2], le jeune chevalier devenait *plus valeureux et plus avenant*; il avait soin d'être élégant dans ses habits, *bien chaussé et bien coiffé surtout.* Une dame ne prenait jamais pour amant le lâche qui fuyait le péril, ou l'avare qui fuyait la dépense, et l'amoureux devait toujours être prêt à payer de sa personne ou de sa bourse [3]. Parfois la dame que choisissait le chevalier lui était inconnue ; mais elle avait une grande renommée de vertu et de beauté. Cette renommée excitait les plus aventureux chevaliers à rechercher sa main. « Le chevalier Siegefrid avait peu de soucis de cœur; mais il entendit conter qu'il y avait en Bourgogne une jeune fille belle à souhait : ce fut elle qui lui causa plus tard tant de joie et tant de peines. . . . .

« Le fils de Siegelinde conçut la pensée d'aimer cette noble fille. Il s'inquiétait peu de la poursuite de tous les prétendants : Siegefrid seul méritait l'amour d'une si noble dame. Aussi la belle Chriemhild

[1] Saint Paul.

[2] Ce n'était pas toujours le page qui choisissait sa dame. Je lis dans les *Mémoires* du duc de Bouillon, édit. Michaud, p. 5 : « L'on avait dans ce temps-là une coutume, qu'il était messéant aux jeunes gens de bonne maison, s'ils n'avaient une maitresse, laquelle ne se choisissait par eux et moins par leur affection ; mais ou elles étaient données par quelques parents ou supérieurs, ou elles-mêmes choisissaient ceux de qui elles voulaient être servies... »

[3] Sainte-Palaye, p. 2 et 159.

devint plus tard la femme du valeureux Siegefrid.

« Ses parents et ses hommes lui conseillaient que, puisqu'il voulait faire un choix d'amour constant, il courtisât quelque femme qui pût mieux lui convenir. Le hardi Siegefrid répondit : « C'est Chriemhild que « je veux ;

« Chriemhild, la belle fille de Bourgogne, et je la « veux à cause de son extraordinaire beauté. Je sais, « et c'est ce qui me décide, qu'il n'y a pas roi, si puis« sant qu'il soit, voulant avoir femme, à qui il ne « convînt d'aimer cette puissante reine. »

« Siegemond (père de Siegefrid) apprit cette nouvelle : ses hommes en parlaient. C'est par là qu'il sut le dessein de son fils. Cela lui fit beaucoup de peine que son fils prétendît à une fille si puissante et si fière.

« Siegelinde l'apprit aussi, et elle craignit pour la vie de son fils, car elle connaissait Gunther et ses hommes. On chercha donc à dégoûter le chevalier de son projet.

« Le brave Siegefrid répondit : « Mon cher père, « j'aimerais mieux renoncer pour toujours à l'amour « des nobles femmes, que de ne pas prétendre jus« qu'où mon cœur peut généreusement atteindre en « amour. Quant à ce que peut dire le monde, il ne « faut point s'en soucier[1]. »

Plus la dame qu'avait choisie le chevalier était belle et fière, plus le chevalier était hardi et entreprenant, afin de toucher son cœur par la gloire de ses prouesses. Aussi importait-il fort au maintien de la

[1] *Les Nibelungen*, 3e aventure.

bonne chevalerie que les dames ne se laissassent pas trop vite attendrir aux mérites de leurs serviteurs. Les aventures et les *quêtes merveilleuses* des chevaliers errants, les joutes et les tournois n'étaient en honneur que lorsque les dames savaient encourager les chevaliers par un juste mélange de sévérité et de douceur. « Je vois, dit avec chagrin le roi Perce-Forest[1], que la bonne renommée des chevaliers a tant heurté aux cœurs des pucelles, qu'elles ont leurs cœurs adoucis et ouverts..... Si elles se fussent tenues plus fières, jamais la chevalerie ne se fût sitôt départie de moy[2]. »

Les femmes n'ont eu dans aucune société une plus grande part que dans la société du moyen âge, qui avait hérité des traditions de la Germanie. Elles sont les institutrices de la jeunesse, elles inspirent les grandes actions, elles sont les juges de l'honneur et de la gloire militaire, elles ont le pouvoir dans la maison, la dignité au dehors; il ne leur manque même pas l'ascendant que donnaient aux femmes germaines la fermeté et l'adresse qu'elles mettaient à panser les blessures des guerriers et à les guérir. Les princesses croyaient devoir soigner de leurs mains les plaies que les chevaliers avaient reçues en les défendant; elles aimaient à charmer par leur entretien les ennuis de la convalescence, et c'est dans ces moments de faiblesse et d'attendrissement que s'échappaient les plus doux aveux. « Voici, disait la « reine de Bretagne au chevalier Bruneo grande-

[1] Dans le roman de ce nom, Sainte-Palaye, p. 1 et 58.
[2] Sainte-Palaye, p. 1 et 159.

« ment blessé, voici ma fille qui entend très-bien « l'art de chirurgie, laquelle vous visitera souvent. » Bruneo reçut cette parole tout autrement que la reine ne l'entendait, pour ce que il aimait Mélicie de tout son cœur..... Lors la reine se retira, laissant sa fille et quelques-unes de ses demoiselles pour regarder à ce qui luy était nécessaire. Au moyen de quoy, Mélicie se vint asseoir tout au plus près de luy et en part, dont il pouvait aisément voir l'excellence de la beauté, qui lui causait tant d'aise et de bonheur qu'il n'eût voulu être sain de sa plaie nouvelle, sentant l'ancienne, qu'amour luy avait faite, recevoir allégement par le gracieux propos que luy tenait la jeune princesse, qui l'assura qu'en brief il serait guéri, pourvu qu'il fît entièrement ce qu'elle lui commanderait. « Autrement, disait-elle, vous pour-« riez tomber en danger de votre personne. — Ma-« dame, répondit-il, jà à Dieu ne plaise que je vous « désobéisse en tout ce que vous m'ordonnez : car je « suis sûr que, fesant autrement, ce serait la fin de « ma vie. » Bien cognut Mélicie à quelle fin tendait cette parole. Néanmoins elle n'en fit semblant, et, luy ayant mis le premier appareil, lui dit : « Mon « seigneur Bruneo, je vous prie, mangez un peu « pour l'amour de moy; puis essayez à reposer, si « vous pouvez. » Lors lui fit apporter les viandes qui lui étaient propres, et elle-même, d'une main plus blanche qu'albâtre, taillait devant lui avec tant de bonne grâce, que Bruneo, qui la regardait, ne se souvenait d'autre mal qu'il eût[1]. »

[1] *Amadis de Gaule*, édition de Paris, 1557, t. III, p. 22.

Ainsi, dans la chevalerie, tout tendait à l'amour : l'éducation des pages, les prouesses des chevaliers, la guérison des blessures, la lenteur des convalescences. Cet amour, qui n'était pas toujours aussi modeste et aussi chaste que l'enseignaient les docteurs de la chevalerie, était-il au moins toujours fidèle? N'y avait-il pas des chevaliers qui fussent inconstants, et des princesses ou des héroïnes qui fussent coquettes? Les romans de chevalerie sont pleins des inconstances et des jalousies des amants. Partout, à côté de l'amour fidèle, se rencontre l'amour volage; partout Galaor est à côté d'Amadis. Amadis représente les règles de la chevalerie, Galaor en représente les mœurs.

Le moyen âge avait fait de l'amour le principe de la chevalerie; il essaya même d'en faire une sorte d'institution publique : je veux parler des cours d'amour, qui sont un des traits les plus singuliers des mœurs du moyen âge.

L'amour est, de tous les sentiments humains, celui qui répugne le plus à la règle et à la discipline. Il relève tellement des goûts et des penchants individuels, qu'il est impossible de le soumettre au joug d'un code ou d'un statut général. L'institution qui comporte le plus l'amour, le mariage, se garde bien de chercher sa force dans l'amour seulement : il appelle à son aide d'autres sentiments, il prend dans la religion et dans la loi d'autres garanties. Le moyen âge eut la prétention de faire de l'amour seul une institution à côté du mariage et même contre le mariage; il voulut régler la conduite du plus capricieux des sentiments. De là l'institution ou l'usage des cours d'amour.

Selon le code des cours d'amour, l'amour était impossible dans le mariage; car, dans l'amour, tout devait être de grâce et de faveur, tandis que dans le mariage tout était de droit. « Un époux, dit un troubadour, ferait quelque chose de contraire à l'honneur, s'il prétendait se comporter avec sa femme comme un chevalier avec sa dame, puisque la bonté de l'un ni de l'autre ne pourrait s'en accroître, et qu'il n'en résulterait pour eux rien de plus que ce qui existait déjà de droit [1]. » Étrange morale qui défendait au chevalier d'aimer sa femme parce que la loi l'y obligeait, et qui lui prescrivait d'aimer la femme d'un autre parce que la loi le lui défendait. Les troubadours, les chevaliers et les dames semblaient à cette époque avoir fait une conspiration contre le mariage. On ne trouve dans les jugements des plus anciennes cours d'amour que des arrêts contre le mariage. Ainsi, un chevalier aimait une dame, et ne pouvait s'en faire aimer, parce qu'elle aimait un autre chevalier. Cependant, ne voulant pas désespérer cet amant malheureux, la dame lui promit de le prendre pour chevalier, si elle perdait celui qu'elle aimait. Peu de temps après, elle épousa son chevalier aimé; le chevalier dédaigné vint alors lui demander de le prendre pour son chevalier. C'était, disait-il, l'exécution de la promesse faite : la dame soutenait que c'était son mari qui était son chevalier; l'autre qu'il n'était plus chevalier étant mari. Le débat fut porté devant Éléonore de Poitiers, juge fort suspect dans une question de mariage, et Éléonore dé-

[1] Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, t. I, p. 506.

cida que la dame ayant perdu son amant en le prenant pour mari, devait prendre l'autre pour amant[1].

Si l'amour avait ainsi le pas sur le mariage, c'était, dit-on, la faute du mariage, tel que l'avaient fait les mœurs féodales. Comme les femmes héritaient des fiefs, c'était souvent pour leurs fiefs que les seigneurs féodaux les épousaient; mariages d'ambition, où personne n'aimait et n'était aimé. Comme il faut que l'amour se place toujours quelque part, il se plaçait à côté du mariage; la dame avait un chevalier qui n'était pas son mari, et le mari une dame qui n'était pas sa femme. Une pareille coutume n'eût point pu s'établir publiquement, si ce n'eût été qu'un arrangement fait par les passions. Ce fut une théorie, et, dans cette théorie, les passions furent épurées, de manière à perdre leurs apparences grossières; l'amour, qui était incompatible avec le mariage, fut par compensation déclaré incompatible aussi avec la volupté[2]. « Il ne sait d'amour vraiment rien, dit un troubadour, celui qui désire la possession entière de sa dame. » Rassurés et autorisés par cette théorie, les chevaliers et les dames ne craignaient pas d'aimer hors du cercle du mariage; et, dans les romans de chevalerie qui mettaient ces belles maximes en action, tandis que le monde les mettait parfois en oubli, les dames n'hésitaient pas à avouer à leurs maris l'amour qu'elles avaient pour leurs chevaliers. Dans le roman de Philomena, Rolland est le chevalier d'une reine musulmane, la belle Oriunde, femme du roi Matran,

[1] Fauriel, *Histoire de la poésie provençale, t. I*, p. 507.

[2] *Ibid.*, p. 512.

et, comme Rolland bat les musulmans, Oriunde s'en réjouit. « Quand Matran eut entendu Oriunde, il lui répondit que bien mal avait-elle parlé, et que tout ce qu'elle avait dit, c'était pour l'amour de Rolland, dont elle serait quelque jour justement punie. Et la reine comprit que Matran ne parlait ainsi que par jalousie, et lui dit : Seigneur, mêlez-vous de votre guerre, et laissez-moi faire l'amour. Vous n'y avez nul déshonneur, puisque j'aime un si noble baron et si expert aux armes que Rolland, neveu de Charlemagne, et que je l'aime de chaste amour. Matran ayant ouï cela, se retira de devant la reine, tout courroucé et tout marri [1]. » Voilà un courroux bien patient pour un compatriote d'Othello; mais Matran a lu le code des cours d'amour : l'aveu de la reine est un chagrin pour lui, mais ce n'est pas une infraction à la foi conjugale.

Je ne blâme pas la pensée de fonder les institutions sur les sentiments du cœur humain; mais il faut savoir distinguer entre les divers sentiments, tous n'étant pas capables de devenir des institutions. Le sentiment du moi a fondé la propriété; le sentiment de la famille a fondé l'hérédité. Voilà les institutions fondées de temps immémorial sur les sentiments et les penchants du cœur humain. Le christianisme a fondé aussi sur les sentiments du cœur humain, deux grandes institutions : l'Église, qui représente le sentiment religieux et qui lui donne une forme et une organisation; les ordres monastiques, qui représentent, dans le sentiment religieux, le goût

[1] Fauriel, *Histoire de la poésie provençale, t. I*, p. 508.

du dévouement et du sacrifice. Le moyen âge, à son tour, a voulu faire de la bravoure guerrière une institution. Il ne voulait pas faire une armée régulière, parce que les principes de la société féodale s'opposaient à ce genre d'établissement; mais il a créé la chevalerie. Pour fonder cette institution, le moyen âge avait associé au sentiment de la force et de la bravoure guerrière le penchant à protéger la faiblesse, qui est le plus bel attribut de la force et de la bravoure. La chevalerie, quoiqu'elle ne soit pas devenue une institution politique et civile, comme la féodalité ou comme l'Église, eut cependant une grande influence morale, égale au moins au pouvoir d'une institution publique. Ce fut alors que, pour achever d'animer et de polir la noblesse féodale, la chevalerie admit l'amour et en fit le principe de l'éducation des pages, la cause et la récompense des prouesses des chevaliers; et même, croyant que ce n'était pas assez de s'aider de l'amour comme d'une heureuse influence, elle voulut aussi en faire une institution. Elle échoua dans cette bizarre tentative. La chevalerie n'était qu'une grande influence morale : l'amour, à plus forte raison, continua d'être une grande influence, et ne devint pas une institution publique. Cependant il est resté dans l'histoire et dans la littérature des témoignages et comme des débris de cette tentative : ainsi les cours et les arrêts d'amour; mais ces cours ne furent que des académies, et ces arrêts que des consultations de fantaisie. Il y eut toute une littérature fondée sur la science de l'amour; il y eut une scolastique, une casuistique et même une jurisprudence amoureuses qui se plaçaient

à côté de la chevalerie pour en régler et surtout pour en excuser les mœurs. Mais ce ne fut qu'une littérature et une coutume : ce ne fut ni une loi ni une institution.

Nous retrouverons dans la poésie et dans les romans du seizième et du dix-septième siècle l'influence de l'amour tel que le concevait la chevalerie et tel aussi que l'enseignaient les casuistes ou les jurisconsultes des cours d'amour. J'ai voulu seulement, dans ce chapitre, indiquer l'origine et le caractère général de l'amour chevaleresque.

Outre ce genre d'amour, il en est un autre qui tient, dans la littérature moderne, une place immense, et qui a ses origines et ses titres dans la littérature ancienne. Je veux parler de l'amour platonique, de cet amour qui n'est plus une passion, mais une doctrine. Je dois en traiter rapidement avant d'arriver à l'amour tel qu'il est exprimé dans le dix-septième siècle; car il est impossible de comprendre le théâtre et les romans de ce siècle, si l'on ne connaît pas les doctrines de l'amour platonique.

XXXVI.

DE L'AMOUR PLATONIQUE.

Il n'y a dans la poésie antique, ni dans Homère, ni dans les tragiques grecs, ni dans Plaute et dans Térence, ni dans Horace ou dans Ovide, rien qui ressemble à cet amour tantôt mystique et enthousiaste, tantôt guerrier et chevaleresque, qui est un des traits caractéristiques des littératures modernes. Ne croyez pas cependant qu'on ne retrouve pas dans l'antiquité la trace de ce genre d'amour; seulement il ne faut pas le chercher dans la poésie, mais dans la philosophie. Le *Banquet* de Platon est le modèle et la théorie de cet amour mystique et chevaleresque qui a surtout fleuri dans les temps modernes. Mais ne confondons pas ici la théorie avec la cause. A voir l'analogie qui existe entre les sentiments du *Banquet* de Platon et des poëtes ou des romanciers du seizième ou du dix-septième siècle, on serait tenté de penser que l'amour mystique et chevaleresque est né de l'étude et de l'imitation du *Banquet* : il n'en est rien. L'amour mystique et chevaleresque est né des idées chrétiennes et des idées guerrières du moyen âge. La religion et la chevalerie sont les deux causes principales de ce genre d'amour; mais il doit beaucoup aussi au *Banquet* de Platon, car c'est là qu'il a trouvé

sa théorie. Il était un sentiment; en lisant le *Banquet*, il est devenu une science. La science, à son tour, s'est répandue et accréditée à l'aide du sentiment. Le *Banquet* de Platon a été plus heureusement mis en action par les chrétiens et pas les chevaliers qui le connaissaient à peine, que par les philosophes païens qui l'étudiaient sans cesse; et la pensée de Platon, qui a eu beaucoup de commentateurs dans le paganisme, n'a eu ses plus nobles disciples et ses plus généreux initiés que dans le christianisme.

Le *Banquet* est une suite de dissertations sur l'amour, faites à tour de rôle par les convives réunis autour de la table du jeune Agathon; et ces convives sont Socrate, Platon, Pausanias, Éryximaque, Aristophane et Alcibiade. Ils aiment mieux, comme entre gens d'esprit, la conversation que le repas : ils se décident donc à boire modérément, à renvoyer la joueuse de flûte qui assistait ordinairement aux repas des anciens et à causer de l'amour : « Car c'est une chose étrange, dit Éryximaque, que, de tant de poëtes qui ont fait des hymnes et des cantiques en l'honneur de la plupart des dieux, aucun n'ait fait l'éloge de l'Amour, qui est pourtant un si grand dieu[1]. » Puisque la poésie n'a pas chanté l'amour et n'en a pas exprimé les effets, c'est à la philosophie à réparer cet oubli; nouveau témoignage de l'indifférence que la poésie antique avait eue jusqu'alors pour cette passion de l'amour qui tient une si grande place dans la poésie moderne. « Que chacun donc, continue Éryximaque, prononce un discours à la

[1] Œuvres de Platon, traduction de M. Cousin, 1831, tome VI, p. 246.

louange de l'amour. » Phèdre commence, et, dès le début de son discours, se trouvent ces belles paroles qui semblent avoir enfanté, pour ainsi dire, toute une littérature :

« Il n'y a ni naissance, ni honneur, ni richesses, rien enfin qui soit capable, comme l'amour, d'inspirer à l'homme ce qu'il faut pour se bien conduire : je veux dire la honte du mal et l'émulation du bien ; et, sans ces deux choses, il est impossible que ni un particulier ni un État fasse jamais rien de beau ni de grand. J'ose même dire que, si un homme qui aime avait, ou commis une mauvaise action, ou enduré un outrage sans le repousser, il n'y aurait ni père, ni parent, ni personne au monde devant qui il eût tant de honte de paraître que devant ce qu'il aime. Il en est de même de celui qui est aimé : il n'est jamais si confus que lorsqu'il est surpris en quelque faute par son ami. De sorte que, si par quelque enchantement un État ou une armée pouvaient n'être composés que d'amants et d'aimés, il n'y aurait point de peuple qui portât plus haut l'horreur du vice et l'émulation de la vertu. Des hommes ainsi unis, quoiqu'en petit nombre, pourraient presque vaincre le monde entier : car il n'y a personne par qui un amant n'aimât mieux être vu abandonnant son rang ou jetant ses armes que par ce qu'il aime, et qui n'aimât mieux mourir mille fois que subir cette honte, à plus forte raison que d'abandonner ce qu'il aime et de le laisser dans le péril. Il n'y a point d'homme si timide que l'amour n'enflammât de courage et dont il ne fît alors un héros ; et ce que dit Homère, que les dieux inspirent de l'audace à cer-

tains guerriers, on peut le dire plus justement de l'amour par rapport à ceux qui aiment [1]. »

Est-ce un Athénien qui parle ainsi, ou quelqu'un des chevaliers de la Table ronde? Je n'en sais rien, en vérité, tant les langages se ressemblent. Écoutez, en effet, cette conversation entre Gyron le Courtois, un des chevaliers de la Table ronde, et la dame de Maloane, chevauchant ensemble à travers une épaisse forêt [2]. La dame de Maloane venait d'être délivrée par Gyron le Courtois des entreprises d'un chevalier félon, et elle était émue d'une tendre reconnaissance. Gyron, de son côté, aimait fort la dame de Maloane; mais il la respectait autant qu'il l'aimait, parce qu'elle était la femme du chevalier Danayn, son vaillant ami. Avec de pareils sentiments, ils allaient par le bois se taisant et se regardant. Mais « la dame de Maloane, qu'Amour tenait en ses lacs si durement qu'elle ne pouvait plus son penser céler, si commença à dire à Gyron ces paroles en grand doute : « Sire (ainsi Dieu vous donne bonne aventure!), « quelle est la chose de ce monde qui plus tôt mène « un chevalier à faire prouesse et valeur?

« — Dame, dit Gyron, n'en doutez point, c'est « Amour. Amour est si haute chose et a si merveil- « leux pouvoir, qu'il ferait, au besoin, d'un homme « couard un preux et hardi chevalier.

« — En nom de Dieu, sire, selon ce que vous me « dites, il m'est avis qu'Amour est trop puissante « chose.

[1] Platon, trad. de M. Cousin, t. VI, p. 250.

[2] Voyez le roman de *Gyron le Courtois*, dans la *Bibliothèque des Romans*, octobre 1776, t. I.

« — Dame, reprit-il, ainsi m'aide Dieu! vous « dites la vérité pure. Or, sachez que jamais en jour « de ma vie je n'eusse été tel chevalier, comme « messire Lac vient de l'éprouver, n'eût été la « grand'force qui est en Amour..... Oui, dame, si « n'eût été la très-grand'force d'Amour, je n'eusse « pu faire en ce tournoi ce que vous vîtes; et, si je « fis là aucune chose dont je doive avoir los et prix, « j'en dois savoir gré à Amour et à ma dame que « j'aime. Nulle autre chose au monde je n'en dois « remercier. »

C'est ainsi que les romans de chevalerie sont, sans que leurs auteurs s'en doutent, un perpétuel et gracieux commentaire du *Banquet* de Platon.

A côté de cet amour qui inspire les grands sentiments et les belles actions, et si bien célébré par le Phèdre du *Banquet*, il est un autre amour que le jeune Agathon chante, à son tour, dans un hymne digne d'Anacréon et digne aussi de Socrate qui l'entend, tant la philosophie s'y mêle naturellement à la poésie! C'est l'Amour tel qu'il est dans l'Olympe païen, ou plutôt tel qu'il est sorti du ciseau de Praxitèle, car les dieux du paganisme doivent beaucoup à la sculpture grecque : c'est elle qui leur a donné cette forme gracieuse et charmante qui fait qu'ils ont gardé l'immortalité des beaux-arts après avoir perdu l'immortalité divine. Seulement, sous le ciseau du sculpteur, l'idée ou le sentiment que représentait chaque divinité s'effaçait, pour ainsi dire, dans la beauté de la forme : le corps éclipsait l'âme. Au contraire, dans le discours d'Agathon, qui est un artiste, mais qui est aussi un philosophe, la

pensée se dégage de la forme sans rien perdre cependant de la grâce de cette forme; le dieu s'idéalise, et cependant il garde une réalité charmante. « L'Amour, dit Agathon, plane et se repose sur tout ce qu'il y a de plus tendre : car c'est dans les âmes des dieux et des hommes qu'il fait sa demeure, et encore n'est-ce pas dans toutes les âmes indistinctement. Rencontre-t-il un cœur dur, il passe et ne s'arrête que dans un cœur tendre. Or, s'il ne touche jamais de son pied ou du reste de son corps que la partie la plus délicate des êtres les plus délicats, ne faut-il pas qu'il soit doué lui-même de la délicatesse la plus exquise? Il est donc le plus jeune et le plus délicat des dieux. J'ajoute qu'il est d'une essence toute subtile : autrement, il ne pourrait pénétrer partout, se glisser inaperçu dans tous les cœurs et en sortir de la même manière. Et qui ne reconnaîtrait une subtile essence à la grâce qui, de l'aveu commun, distingue l'Amour? Amour et laideur sont partout en guerre. Jamais l'Amour ne se fixe dans rien de flétri, corps ou âme; mais où il trouve des fleurs et des parfums, c'est là qu'il se plaît et qu'il s'arrête [1]. »

Quel heureux mélange du langage des sens et du langage de l'âme! Comme tout est pensée et comme tout est image! Comme tout ce qui est forme devient une idée délicate et fine! Comme tout ce qui est idée devient une forme gracieuse et belle! Tel est l'art de Platon : il sait faire sortir l'idée de la forme, il sait expliquer le sens divin de ces beaux corps que la Grèce adorait dans ses temples. Ah! j'admire le

[1] Platon, traduit par M. Cousin, t. VI, p. 285.

sculpteur qui voit dans le bloc de marbre la statue qui y est captive, et qui l'en fait sortir d'un coup de son ciseau; mais j'admire encore plus le philosophe qui sut le premier voir dans les marbres de Phidias et de Praxitèle l'idée divine qui y était captive aussi, et qui, délivrant le dieu de sa prison, l'a montré à tous les yeux, non plus seulement dans la splendeur de sa beauté matérielle, mais dans la splendeur de sa beauté morale.

En développant ainsi le sens de la sculpture grecque, Platon n'a pas altéré par de vaines subtilités la signification des marbres de Phidias. Le philosophe a continué l'œuvre du statuaire, et, quand par lui l'art a été mené de la forme humaine vers l'idée divine, il n'a fait que le pousser sur la route que l'art avait ouverte. N'oublions pas, en effet, ce que l'art grec avait fait des dieux qui lui étaient venus de l'Asie. Je les vois encore, ces dieux bizarres et monstrueux, avec leurs difformités pleines d'allégories mystérieuses; je les vois monter sur les vaisseaux de Cécrops ou de Danaüs, et aborder aux rivages de la Grèce; mais, dès qu'ils ont touché cette terre merveilleuse, peu à peu leurs formes s'épurent, leurs traits s'embellissent. Que sont devenus, dieux de l'antique Égypte, vos bras raides et immobiles, vos jambes attachées l'une à l'autre, vos corps accroupis sur leurs siéges de porphyre et dont ils semblaient ne point pouvoir se séparer? Vos gestes se sont assouplis, vos pieds marchent, vos bras s'arrondissent, vos mains s'ouvrent, vos lèvres parlent, vos yeux voient; vous n'êtes plus de hideuses images et d'étranges symboles faits pour

effrayer la terre plutôt que pour l'instruire. En passant du domaine de l'allégorie, qui est savante, compliquée et difforme, dans le domaine de l'art, qui vise à la simplicité et à la beauté, les dieux ont pris la forme des plus beaux d'entre les humains, et c'est dans cette beauté humaine qu'ils ont trouvé la divinité, car ils ont charmé et élevé l'âme qui les contemple. La philosophie venant après l'art, Platon après Phidias, a révélé à l'homme le sens vraiment divin de cette beauté. Ne me parlez donc plus des cent mamelles de la Diane d'Éphèse, enveloppée dans sa gaîne mystique, vain emblème qui, pour révéler la fécondité de la nature, ne vaut pas la beauté de la Vénus génératrice qu'a sculptée la statuaire et qu'a chantée la poésie. Ne me parlez pas des cent bras des Titans, pauvre image de la force, auprès du mouvement de sourcils que Phidias a donné à son Jupiter olympien pour remuer le monde. L'allégorie orientale tourmentait et défigurait la forme pour lui donner un sens; l'art grec la spiritualise par la beauté, et, à mesure que la matière s'épure en s'embellissant, elle parle à l'âme un langage que celle-ci entend mieux.

Ce travail du génie de Platon pour aller du beau au bon ne se fait voir nulle part plus clairement que dans la transformation morale qu'il fait subir à l'idée de l'amour, tel surtout qu'était l'amour chez les Grecs. Ici j'hésite à parler et j'hésite à me taire. Que dire, sinon s'écrier, en prenant le chaste et brûlant langage de Racine :

Dans quels égarements l'amour jeta la Grèce!

Mais, plus cet amour nous semble étrange en ses égarements, plus il est beau de le voir se purifier entre les mains de Platon. Oublions qu'Alcibiade assiste au banquet; oublions que Platon prend l'amour tel qu'il est dans la Grèce, et ne voyons qu'où il le conduit. Quelle merveilleuse analyse, et comme il prend tour à tour tous les instincts de l'amour pour les spiritualiser! Comme il les arrache à la terre pour les élever au ciel! Ne craignez pas qu'il en néglige un seul comme trop grossier et indigne de la philosophie : il sait l'art de les transformer. Oui, l'objet de l'amour est la génération; mais qu'est-ce que la génération elle-même, si ce n'est la perpétuité de la nature humaine? C'est par là que l'humanité dure et s'immortalise sur la terre [1], mettant ce qui naît à la place de ce qui meurt, effaçant les vieillards qui tombent sous les jeunes gens qui fleurissent. Ce que l'amour cherche dans la génération, c'est donc l'immortalité : « Et ne nous étonnons plus que tous les êtres attachent tant de prix à leurs rejetons, puisque l'ardeur de l'amour dont chacun est tourmenté sans cesse a pour but l'immortalité [2]! »

Ce besoin d'immortalité que Platon découvre dans les instincts de l'amour et qui les ennoblit, c'est la beauté surtout qui l'excite. Mais quoi! qu'est-ce que la beauté? est-ce seulement la beauté des corps, celle que donnent et qu'emportent les années? Non. Si Platon est trop Grec pour dédaigner la beauté

[1] Platon, trad. de M. Cousin, t. VI, p. 307 à 310.
[2] *Ibid.*, pag. 310.

des corps, il est trop philosophe pour ne priser que celle-là : aussi, arrachant bientôt ses convives aux idées de leur temps et de leur âge, Socrate (car c'est lui qui parle) élève leurs regards de la beauté des formes à la beauté des sentiments, de la beauté des sentiments à la beauté des idées, jusqu'à ce qu'ils atteignent à l'idée suprême du beau. La beauté du corps n'est que le premier degré de cette échelle du beau qui commence sur la terre et qui aboutit aux cieux; et à mesure que nous montons ces degrés divins, l'idée du beau qui monte devant nous et qui nous appelle, se transfigure et se purifie. Voyez comme elle se dépouille peu à peu des enveloppes périssables du corps, du sexe, de l'âge, du pays, différences illusoires et fugitives qui trompent les yeux du vulgaire et lui cachent l'éternelle unité du beau! A cette hauteur, la beauté de l'âme est tout; celle des formes n'est plus rien. Heureux donc celui qui, instruit des vrais mystères de l'amour, s'élève, dans ses contemplations, jusqu'au sommet merveilleux où réside la beauté souveraine, celle qui n'a ni naissance ni fin, qui ne connaît ni l'accroissement ni la décadence, qui n'a point de forme ni de visage, qui n'est pas même telle pensée ou telle science particulière, qui ne change et qui ne varie point, et d'où sortent, comme d'une source inépuisable, toutes les idées du beau ici-bas, sans que jamais l'éternelle et souveraine beauté s'appauvrisse en prêtant son image à la terre, ou s'enrichisse en la retirant! Heureux qui, voyant face à face et sous sa forme unique cette beauté divine, attache ses yeux et ses désirs à sa contemplation et

à son commerce ! Heureux enfin qui enfante avec elle la vertu et la vérité, qui sont les filles de la beauté ! car celui-là vraiment n'est plus un homme : il est immortel, il est Dieu [1] !

Voilà comment dans un repas, la tête couronnée de fleurs et la coupe à la main, Socrate révélait cette religion de l'amour et de la beauté immatériels. Aussi ne suis-je pas étonné que l'antiquité ne l'ait pas comprise. Il semble même que ce soit à dessein que Platon, dans son *Banquet*, ait montré, après Socrate et cette révélation, Alcibiade arrivant à moitié ivre, la tête ornée d'une épaisse couronne de violettes et de lierre [2], et derrière Alcibiade une troupe de buveurs plus ivres encore que lui et plus gais, qui viennent troubler l'entretien et étouffer la voix du philosophe [3]. Ce dénoûment est une sorte d'emblème. La société païenne, avec la licence de ses mœurs, n'était pas capable de pratiquer, même dans sa littérature, les leçons du philosophe. La doctrine de l'amour platonique resta donc dans la philosophie et fut commentée par les philosophes, sans passer dans la poésie épique ou dramatique. Il fallait, pour qu'elle eût son efficacité, d'autres mœurs et d'autres idées.

L'histoire de l'influence de l'amour platonique a eu, depuis l'ère chrétienne jusqu'au XVIIe siècle, trois phases diverses que je dois indiquer rapidement. Je désigne ces trois phases par quelques grands noms : 1° les Pères de l'Église; 2° Dante

[1] Platon, tome VI, p. 310 à 318.

[2] Platon, tome VI, p. 319.

[3] Voyez la fin du *Banquet*.

et Pétrarque ; 3° enfin les platoniciens en Italie au XVe siècle.

Les Pères de l'Église ont eu presque tous pour Platon une grande prédilection. Saint Augustin disait qu'en changeant bien peu de chose les platoniciens seraient chrétiens.[1] En effet, la doctrine de Platon sur l'amour et sur la beauté conduit naturellement à l'amour de Dieu. Cette beauté souveraine et immortelle, cette beauté qui est toujours une et toujours la même, qu'est-ce autre chose que Dieu? Et cette manière de s'élever du fini à l'infini, ce dépouillement de tout ce qui est passager et périssable, n'est-ce pas une doctrine toute chrétienne[2]? Ces pieuses extases de l'amour en face de la beauté éternelle, ces enfantements de la vertu et de la vérité, une fois que l'âme est entrée en commerce avec

[1] Quand on lit le passage de saint Augustin, on voit que ce peu est tout. Saint Augustin dit que, si les platoniciens avaient été éclairés par la lumière de la révélation, ils n'auraient eu que bien peu de chose à changer à leur doctrine pour la conformer au christianisme. Mais, entre le platonicisme et le christianisme, il y a toujours, selon saint Augustin, l'intervalle de la révélation. Le platonicisme prépare au christianisme, il n'y supplée pas. « Si hanc vitam illi viri (Platon et ses disciples) nobis « cum rursus agere potuissent, viderent profecto cujus auctoritate facilius consuleretur hominibus, et, paucis mutatis verbis et sententiis, « christiani fierent, sicut plerique recentiorum nostrorumque temporum platonici fuerunt. » (OEuvres de saint Augustin, édit. Gaume, t. I, p. 1212 ; *De vera religione,* chap. VII.)

[2] Voyez comment saint Bonaventure, dans sa vie de saint François, explique par quels degrés le saint arrivait à l'amour divin :

« Exultabat in cunctis operibus manuum Domini et per jucunditatis specula in vivificam consurgebat rationem et causam. Contemplabatur in pulchris pulcherrimum et per impressa rebus vestigia prosequebatur ubique dilectum, de omnibus sibi scalam faciens in eum qui est desiderabilis totus. (Ozanam, *les Poëtes franciscains en Italie.*)

Dieu, tout cela, qui est de Platon, est aussi des Pères et des docteurs de l'Église. Le mysticisme, c'est-à-dire la transformation chrétienne du platonicisme, prend place dans la théologie. Il y a, de saint Augustin jusqu'au XVIIe siècle, une chaîne et une tradition continue d'idées mystiques, dont l'origine remonte à Platon : saint Denis l'Aréopagite, qui crée et qui organise la hiérarchie du monde mystique, mène à Scot Érigène[1]; Scot Érigène, qui pousse imprudemment le mysticisme vers la philosophie, mène à saint Bernard, qui le ramène à la foi chrétienne; saint Bernard mène à Gerson, Gerson à sainte Thérèse, en passant par l'*Imitation* dont Gerson mérite d'être l'auteur, et sainte Thérèse enfin à Fénelon, qui croit affermir et embellir la foi chrétienne en la faisant résider dans l'amour. Que de fois, en ouvrant au hasard un de ces auteurs, ne croit-on pas lire un commentaire du *Banquet?* Le langage est souvent bizarre, prétentieux, obscur; cependant la beauté de l'idée primitive et l'enthousiasme chrétien qui s'est heureusement emparé de la doctrine platonicienne, se sentent même sous le style diffus de la scolastique, comme le soleil se sent sous le brouillard[2].

[1] « Extasim facit amor; amatores suo statu demovet; sui juris esse « non sinit, sed in ea quæ amant penitus transfert. » (Saint Denis l'Aréopagite, *De divinis nominibus,* cap. IV.)

[2] Écoutez comment parle Gerson dans son traité *de la Pratique de la Théologie mystique* : « Tout ce qu'il y a dans l'homme de spirituel et de divin est séparé, à l'aide de l'amour vivifiant, de tout ce qu'il y a de terrestre et de corporel. C'est ainsi que se fait la division de l'esprit et du corps, c'est-à-dire de la spiritualité et de la sensualité; c'est ainsi que l'or se distingue du plomb; et, comme Dieu est pur esprit et que la res-

J'ai suffisamment indiqué les ressemblances entre la doctrine de Platon et le mysticisme chrétien. Je dois maintenant noter les différences : il y en a deux qui sont caractéristiques.

La première est le dédain, et j'allais dire la haine, que le mysticisme chrétien a pour l'amour terrestre[1]. Platon s'en sert comme d'un acheminement à l'amour du beau ; le christianisme le tient pour un

semblance des choses est la cause de leur union, on voit comment l'esprit de raison, ainsi purifié et dépouillé de ses souillures, s'unit à l'esprit de Dieu, parce qu'il devient semblable à cet esprit. »

[1] Voyez le passage suivant de Gerson dans son sermon sur saint Bernard :

« Voici donc que, sur cette terre de pèlerinage, j'appelais mon âme à contempler par la voie des sens, et le ciel, et la terre, et la mer, et toutes les merveilles de beauté qu'elles renferment : beauté des formes dans les corps, grâce à leur proportion régulière et au charme des couleurs et de la lumière ; beauté des sons et des chants ; beauté dans ce qui se touche, dans ce qui se goûte, dans ce qui se sent et se respire, charmes infinis qui attirent et séduisent le cœur. Et je disais : Vois, mon âme, voilà tes amours, voilà les fleurs de ta guirlande, voilà les fruits de ta couronne ; ne gémis donc plus, ne dis plus que tu languis d'amour. Mais mon âme se détournait de ces délices, elle dédaignait les beautés que lui offraient les sens, elle ne sentait que dégoût pour tant d'objets charmants, elle méprisait tout autre amour que l'amour qu'elle sentait pour toi, ô mon Dieu ! Fière comme on est quand on aime, il n'y avait que toi qu'elle daignât aimer, ô toi qui es toute puissance, toute sagesse et toute beauté ! Qu'y a-t-il, me disait-elle, ô homme ! qu'y a-t-il pour toi et pour moi dans toute cette beauté des choses matérielles ? est-ce à nous d'aimer des délices qui nous sont communes avec les animaux ? Que les créatures soient belles et brillantes, j'y consens ; mais combien est plus grande la beauté et l'éclat de celui qui les a faites ! Si une image, une ombre, une forme, une odeur peut ainsi nous attirer, de quelle force et avec quel empire doit nous entraîner à lui le principe d'où émanent toutes ces choses, Dieu enfin, dont l'amour ne laisse ni amertume ni regrets ! C'est lui que je cherche et que j'appelle. Quand viendra-t-il ? Dites, filles de Jérusalem, dites à mon bien-aimé, si vous l'apercevez,

obstacle qu'il faut rompre. Dans Platon, la beauté des choses d'ici-bas attire nos premiers hommages; mais elle nous enseigne en même temps à les porter plus haut. Le christianisme n'admet pas cette halte dangereuse que Platon nous fait faire dans l'amour terrestre : il craint que nous ne soyons tentés de nous arrêter en chemin ; il nous pousse donc, dès le commencement, du côté de Dieu, et oppose hardiment l'amour divin à l'amour terrestre. De quelques vertus que la doctrine platonicienne veuille parer l'amour humain, cet amour est un péché : voilà son nom dans la doctrine chrétienne. Il faut donc le fuir. A cette haine de l'amour, je reconnais la doctrine qui prêche la virginité.

Ainsi, entre la doctrine chrétienne et la doctrine platonicienne, il y a une différence dans la méthode, puisque Platon prend l'amour humain comme un des degrés de l'amour du beau suprême, et que le christianisme le prend, au contraire, comme une entrave. Il y a aussi une différence dans le but proposé à l'amour.

Le beau que Platon nous enseigne à aimer est une idée qui touche à Dieu; car c'est l'idée du beau infini, et tout ce qui est infini touche à Dieu. Cependant cette idée du beau infini, à la comparer avec Dieu tel que le christianisme nous enseigne à l'aimer, a quelque chose de vague et de confus. Elle est pure; mais à mesure même qu'elle s'épure de

dites-lui que je languis d'amour. » (Œuvres de Gerson, t. IV, p. 742, édit. in-folio.) Platon et Gerson suivent peut-être la même route et vont au même but ; seulement Gerson ne s'attache qu'au but, et dédaigne la route. Platon aime à la fois la route et le but.

degrés en degrés, il semble qu'elle s'évapore. Elle a ce qu'il faut pour charmer l'imagination et pour l'élever, elle est la meilleure des inspirations littéraires; mais, pour attirer l'âme, pour la posséder par l'amour, elle manque un peu de réalité : elle ne la touche pas comme le Dieu notre Père qui est au ciel; elle ne se l'attache pas comme le Dieu fait homme qui est mort pour nous sur la croix. L'objet que le christianisme donne à l'amour a donc plus de prise sur notre âme, il est plus précis. N'oublions pas de remarquer que dans Platon l'objet de l'amour n'a de réalité que dans les degrés inférieurs de l'échelle du beau, ce qui est un écueil; dans le christianisme, au contraire, la réalité est au sommet de l'échelle, et l'âme est naturellement attirée en haut. Platon a spiritualisé l'amour; mais il l'a rendu un peu vague et un peu subtil. Le christianisme a rendu à l'amour la réalité qu'il doit avoir, en lui donnant Dieu même pour objet et pour but.

Telle est, sous l'influence des Pères de l'Église, la transformation qu'a reçue la doctrine de Platon sur l'amour. Elle a été une des sources du mysticisme chrétien : l'amour du beau est devenu l'amour de Dieu. Mais le mysticisme, s'il peut dans les âmes ardentes s'approprier les affections du cœur humain et les satisfaire en les épurant, n'est cependant pas à la portée de tous les hommes; il ne peut pas remplacer partout l'amour. Aussi l'amour ne fut-il pas vaincu, et il résista au mysticisme par ses bons comme par ses mauvais instincts. Que la débauche et le libertinage aient résisté aux efforts du christianisme, je n'en suis pas étonné, et je ne veux ni ne

dois m'occuper de cette lutte éternelle de la chair contre l'esprit ; mais l'amour résista aussi à l'aide des bons instincts que Platon avait découverts. Il voulut rester une source de grands et nobles sentiments, sans pour cela devenir l'amour de Dieu ; il prétendit qu'il pouvait être humain et pur, aimer les créations de Dieu, sans s'aller perdre dans les souillures du vice ; il crut enfin qu'il pouvait se reposer sans danger sur quelques-uns des degrés inférieurs de l'échelle du beau. Seulement il ne prit pas l'échelle d'aussi bas que l'avait fait Platon : Platon était Grec et partait de l'amour grec. Dante et Pétrarque, qui restaurèrent, au quatorzième siècle, les doctrines de l'amour platonique, étaient chrétiens : ils partirent de l'amour tel que le connaissait la société chrétienne et chevaleresque au milieu de laquelle ils vivaient.

Dante et Pétrarque sont, dans la littérature moderne, les vrais créateurs de ce genre d'amour romanesque et subtil qu'on appelle l'amour platonique. L'attrait naturel de la beauté, les pensées de bonheur et même de vertu qui s'y rattachent dans l'âme humaine, voilà les deux éléments du personnage de Béatrix tel que Dante l'a divinisé dans son poëme : Béatrix est à la fois une femme et une idée. Telle est aussi la Laure de Pétrarque. Selon le caractère et le génie des poëtes, la femme ou l'idée domine dans ces personnages qui représentent l'inspiration ; mais il y a toujours dans les Béatrix et les Laure les deux éléments que j'ai indiqués, une femme et une idée.

Quelle est l'origine de ces femmes mystérieuses qui sont à la fois les anges gardiens et les muses des

poëtes? Dans le *Banquet*, Socrate prétend tenir sa doctrine sur l'amour de Diotime, une femme de Mantinée, « qui était, dit-il, savante en amour et sur beaucoup d'autres choses. » Ce fut elle qui prescrivit aux Athéniens les sacrifices qui suspendirent dix ans une peste dont ils étaient menacés. Diotime est donc une sibylle et une prophétesse; mais elle n'a rien de Laure ou de Béatrix, car elle n'est pas aimée. Laure et Béatrix n'inspirent que ceux qui les aiment; Diotime n'est pas de la famille de ces gracieuses inspiratrices des poëtes. Je trouve, dans un ouvrage singulier du premier siècle de l'ère chrétienne, le *Pasteur* d'Hermas, un personnage qui me paraît ressembler de plus près que la Diotime de Platon à Béatrix et à Laure.

Le *Pasteur* d'Hermas est un recueil de visions, d'allégories et de préceptes de morale. Hermas ne parcourt pas, comme Dante, l'enfer, le purgatoire et le paradis; mais il a des apparitions merveilleuses. Entre ces visions est celle d'une femme qu'il avait aimée autrefois, quand il était jeune, et qu'il avait aimée comme une sœur. Il raconte que, quelques jours avant sa première vision, il avait retrouvé à Rome cette bien-aimée de son adolescence, et que, la voyant aussi belle encore et d'aussi bonnes mœurs qu'elle était autrefois, il avait pensé qu'il aurait été heureux de l'avoir épousée; pensée répréhensible, car Hermas est marié, mais qui est naturelle au cœur de l'homme, tant est grand le charme de ces premières et naïves affections de la jeunesse, que rien n'a désenchantées parce que rien non plus ne les a éprouvées. Ne nous étonnons donc pas de ce regret involontaire

d'Hermas. D'ailleurs il nous dit, dans une des visions suivantes, que sa femme était médisante et acariâtre. Aussi pensait-il, se promenant dans la campagne, à celle qu'il avait aimée et qui n'était pas sa femme, quand il se sentit tout à coup pris de sommeil, et, pendant son sommeil, l'esprit de Dieu l'emporta dans un désert affreux, plein de rochers et de torrents. Mais sans doute l'idée de celle qu'il avait aimée et qu'il avait retrouvée ne l'abandonnait pas, car, le ciel s'étant entr'ouvert, il la vit qui le saluait du haut du ciel : « Je la regardai, et je lui dis : Que faites-vous « là? » Elle me répondit : « Je suis venue ici pour « accuser tes péchés devant le Seigneur. Le Sei- « gneur s'est irrité parce que tu as péché contre moi. « — Et quand, lui dis-je, et en quel lieu ai-je péché « contre vous, dans mes paroles ou dans mes ac- « tions? Ne vous ai-je pas toujours respectée comme « ma sœur? » Elle dit en souriant : « Un mauvais « désir est entré dans ton cœur. Ne crois-tu pas que « ce soit un péché pour un homme juste?... Prie « donc le Seigneur pour qu'il te pardonne. » Et, après qu'elle eut ainsi parlé, le ciel se ferma[1]. »

C'est après cette apparition de sa bien-aimée de jeunesse qu'Hermas a ses autres visions plus graves et plus mystiques. Mais qui ne sent que c'est l'émotion de l'amour, si je puis parler ainsi dans un pareil sujet, qui a éveillé l'imagination du croyant? qui ne sent que cette femme qui est venue se plaindre à Dieu du péché d'Hermas contre elle, mais qui ne le lui reproche qu'en souriant et qui l'avertit que

[1] Le *Pasteur* d'Hermas, liv. I, vision 1.

Dieu le lui pardonnera, qui ne sent que cette femme, qui tient de la sainte des premiers chrétiens et de la dame des preux chevaliers, mérite bien mieux que la Diotime de Socrate d'être l'aïeule et la devancière de la Béatrix de Dante?

Dante, au surplus, a voulu nous faire connaître le sens caché de cet amour mystique et romanesque qu'il ressentait pour Béatrix ; et, dans sa *Vita Nova,* il raconte comment est né son amour et comment il s'est développé. Cet amour de Dante pour Béatrix n'a ni histoire ni aventures, ou plutôt c'est l'histoire d'une idée, car c'est à peine si Béatrix l'a vu, loin qu'elle l'ait aimé. Quant à lui, il était encore enfant quand il a vu Béatrix, qui était de son âge. Elle était belle, grave, sérieuse, et sa beauté a charmé l'âme de Dante; il l'a aimée comme la plus gracieuse image du beau et du bon sur la terre. Et ne nous y trompons pas : qui que nous soyons ici-bas, nous avons tous senti, aux premières heures de la jeunesse, au moment où notre âme et nos sens s'épanouissaient au souffle d'une vie nouvelle, nous avons tous senti ce besoin d'aimer le bon sous l'image du beau, et tous aussi, comme Dante, nous en avons trouvé l'image quelque part, tous nous avons eu notre Béatrix; mais nous n'avons pas tous su profiter de notre trouvaille, peut-être aussi n'avons-nous pas eu le bonheur qu'a eu Dante. Béatrix, en effet, ne fut jamais ni sa femme ni son amie, car elle mourut jeune, et elle resta dans la mémoire du poëte comme une image d'innocence et de beauté que rien ne vint jamais ternir. Aussi, comme les souvenirs lui en sont gracieux et doux! comme il aime à raconter ce roman intérieur de son

âme et les aventures mystérieuses de cette vie nouvelle qui s'est accomplie tout entière dans son cœur sans que le monde en ait jamais rien su ni rien deviné! Oserai-je citer une de ces aventures, et remarquer en passant combien aux âmes vraiment passionnées il faut peu de fracas d'action pour avoir beaucoup d'émotions? « Un jour, dit Dante parlant de Béatrix, je la vis vêtue de blanc, entre deux dames belles aussi, mais un peu moins jeunes qu'elle. Elle suivait une rue, et moi je m'arrêtai tout tremblant. Ses yeux se tournèrent vers l'endroit où j'étais, et avec une bonté ineffable elle m'adressa un salut plein de décence... L'heure où son gracieux salut arriva jusqu'à moi, était, je l'ai remarqué, la neuvième heure du jour; et, comme c'était la première fois que ses paroles venaient à mon oreille, elles me furent si douces que, presque enivré, je quittai la foule, et, courant chercher un lieu solitaire, je me mis à penser à elle[1]. »

Il est des amants qui se laissent volontiers arracher le secret du nom de leur maîtresse; ils en font confidence à table, entre amis qui boivent et qui promettent d'être discrets. « Vous voulez, dit Horace[2], que je boive encore cette coupe pleine d'un vieux falerne? soit, à condition que le frère de la belle Mégilla nous dira quelle est la dame qui a percé son âme des traits d'amour... Il hésite : je ne boirai qu'à ce prix. Allons, beau jeune homme, quel que soit l'objet de votre amour, vous n'avez point à en rougir, j'en suis sûr, et votre passion est aussi pure que

[1] *Vie Nouvelle*, traduction de M. Delécluze.

[2] Horace, liv. I, ode XXVII : *Natis in usum*....

votre cœur. Faites-moi votre confidence : je serai discret. . Ah, malheureux! dans quel gouffre tu es tombé! Tu méritais mieux. » Voilà, à Rome, au temps d'Horace, les confidences amoureuses. Dans Florence, avec un amant comme Dante et avec une maîtresse comme Béatrix, les choses se passent autrement. Les amis de Dante voyaient bien qu'il était amoureux, et ils lui demandaient aussi, comme dans Horace : « Pour qui l'amour te fait-il ainsi souffrir? — Je les regardais en souriant et ne leur répondais rien. Un jour il arriva que la dame de mon cœur se trouva dans un lieu où se chantaient les hymnes de la reine du ciel. J'y étais, et de ma place je regardais celle qui faisait ma joie. Entre elle et moi était assise une dame belle et gracieuse, qui tourna souvent ses yeux vers moi, étonnée de mes regards qui paraissaient s'arrêter sur elle. Plusieurs s'aperçurent de ces mouvements, et on les remarqua si bien, qu'en sortant de ma place j'entendais dire près de moi : Voyez comme cette dame le fait souffrir d'amour; c'est pour elle qu'il est malade. Ils la nommèrent, et je vis qu'il s'agissait de cette dame qui était placée au milieu de la ligne qui partait de la beauté de Béatrix et venait aboutir à mes yeux. Alors je me rassurai, voyant que mon secret n'était pas découvert, et je pensai même à me servir de cette dame pour mieux cacher la vérité. Je fis si bien en peu de temps, que tous ceux qui parlaient de moi croyaient savoir qu'elle était celle que j'aimais[1]. »

Cependant, ayant le droit désormais de paraître amoureux sans crainte de trahir son secret, Dante se

[1] *Vie Nouvelle.*

mit à faire des vers d'amour, comme c'était la mode du temps, adressant aux poëtes et aux amants de Florence des défis poétiques, leur demandant de lui expliquer tantôt un songe, tantôt une énigme, leur contant ses rêveries, dont il s'applaudissait de voir qu'aucun d'eux ne pût comprendre le sens, mais que quelques-uns raillaient gaiement. Tel était Dante de Maiano, un de ses amis et de ses parents, qui, répondant à un de ces galants défis de Dante, lui conseillait simplement, pour dissiper ses vapeurs, d'aller prendre un bain et de consulter les médecins[1].

Loin de vouloir suivre les conseils de son parent et de chercher à guérir de son amour, Dante s'y abandonnait chaque jour davantage comme à sa meilleure et à sa plus sûre inspiration. L'amour de Béatrix semblait peu à peu se confondre avec l'amour de Dieu, et Dante prenait, pour exprimer ses sentiments amoureux, le langage de la foi et souvent même de la théologie : « Je veux expliquer, dit-il, quels vertueux effets produisait sur moi le salut qu'elle m'adressait. Quand je la voyais venir de quelque côté, plein de l'espérance de recevoir son gracieux salut, je ne me souvenais plus que j'eusse des ennemis, je me sentais enflammé du feu de la charité, et j'aurais pardonné sans peine à quiconque m'eût offensé. Si, dans cet instant, quelqu'un m'eût interrogé, je n'aurais su que lui parler d'amour[2]. »

Voilà comment, dans le Dante, l'amour inspirait l'homme, le rendant charitable, miséricordieux, lui

[1] Voyez, dans les *Observations sur la Vie Nouvelle* par M. Delécluze, le sonnet de Dante de Maiano.

[2] *Vie Nouvelle.*

faisant oublier qu'il avait des ennemis, ou les lui faisant aimer. Quelle victoire remportée sur cette âme destinée aux haines et aux colères de la guerre civile!

Béatrix et Laure sont toutes deux de la même famille : mais l'amour de Pétrarque pour Laure est moins grave et moins élevé que celui de Dante pour Béatrix. Cet amour est plus littéraire, si je puis parler ainsi; il inspire le génie du poëte plus que l'âme de l'auteur; il touche de plus près à l'amour platonique tel que nous le trouverons dans les romans et les tragédies du dix-septième siècle. Dans le Dante enfin, l'amour se sent du théologien; dans Pétrarque, il se sent surtout du littérateur.

Ce n'est pas que Pétrarque, dans le commentaire qu'il a fait aussi lui-même de son amour, n'ait voulu également nous représenter cet amour comme lui inspirant la sagesse et la piété. Cependant, entre les récits mystiques de la *Vie Nouvelle* de Dante et les réflexions dévotes des *Dialogues du mépris du monde* par Pétrarque, il y a une grande différence. J'entends bien Pétrarque dire à saint Augustin, son interlocuteur, que jamais rien de honteux ni de bas ne s'est mêlé à sa passion, et qu'on n'en peut blâmer que l'excès : « Si vos yeux pouvaient voir mon amour, vous le verriez aussi pur que la beauté de Laure. Que dis-je? c'est à Laure que je dois tout ce que je suis : jamais je ne serais parvenu à la moindre renommée, si son amour n'avait fait fleurir dans mon âme les germes de vertu que la nature y avait semés. C'est elle qui arracha ma jeunesse à la souillure du vice; c'est elle qui me donna mon essor vers le ciel ; c'est

elle qui me fit aimer Dieu. Par elle je devins vertueux; car l'amour métamorphose les amants et les rend semblables à ce qu'ils aiment[1]. » Ces paroles sont un commentaire fidèle de la doctrine de Platon sur l'amour, et elles mettent Laure à côté de Béatrix; mais, à la fin du dialogue, Pétrarque, vaincu par les arguments de saint Augustin, renonce à son amour : il l'abjure comme une erreur, comme un péché. Voilà ce que Dante n'eût jamais fait, lui qui s'écrie, à la fin de la *Vie Nouvelle,* qu'il espère qu'après sa mort son « âme ira voir la gloire de la bienheureuse Béatrix, qui dans le ciel contemple face à face celui qui est béni à travers tous les siècles[2]. » Dante, en effet, dans son amour n'a rien dont il puisse se repentir. Béatrix surtout, étant morte jeune, est passée au ciel avec toute sa beauté et toute sa pureté, et il n'est resté d'elle sur la terre que le sentiment de tendre admiration que Dante lui a conservé. Laure, au contraire, moins heureuse que Béatrix, a vécu. Elle a été mariée; elle a même vieilli ici-bas, nous dit Pétrarque, qui se vante de l'avoir aimée quand sa beauté était déjà passée, voulant montrer par là la chasteté de sa passion. Cependant ce commerce de Laure avec la terre, avec le temps et surtout avec le mariage, fait qu'elle est moins divine que Béatrix; son image est moins idéale; elle est plus femme. Aussi Pétrarque est-il forcé d'avouer que dans Laure il a aimé l'âme avec le corps. Son amour touche donc de près aux passions humaines, c'est-à-dire au péché. Saint Augustin, son interlocuteur, ne lui laisse,

[1] *De contemptu mundi.*

[2] *Vie Nouvelle.*

à cet égard, ni illusion ni relâche : il poursuit la passion de Pétrarque jusque dans ses replis les plus cachés, et d'aveux en aveux il l'amène à reconnaître qu'il a pris, pour arriver à l'amour de Dieu, la plus mauvaise route et surtout la plus longue, n'aimant dans le créateur que l'artiste qui avait fait de Laure le type parfait de la beauté, comme si, au contraire, la beauté des corps n'était pas la moins élevée des formes de la beauté suprême[1].

Ainsi Pétrarque désavoue et réprouve l'amour platonique; il l'abjure, pressé par la sagacité pénétrante de l'interlocuteur ou plutôt du confesseur qu'il s'est choisi. Avouons-le, en effet, saint Augustin est bien choisi pour être le confident et le censeur d'un amant comme Pétrarque, amant subtil, qui veut être à la fois amoureux et vertueux. Or, c'est là une prétention que saint Augustin, avec la connaissance qu'il a du cœur humain et l'expérience que lui a donnée sa propre vie, ne peut pas souffrir dans son pénitent. Et ne croyez pas que ce soit seulement quand Pétrarque le fait parler, que saint Augustin a cette science du cœur humain; ne croyez pas que le poëte prête au Père de l'Église : je dirais volontiers qu'entre Pétrarque et saint Augustin, celui qui sait le mieux l'amour, celui même qui a le mieux aimé, c'est saint Augustin. Je ne veux pas parler ici des *Confessions*; mais partout dans ses ouvrages éclate

[1] « Quum creatum omne, creatoris amore diligendum sit, tu contra, « creaturæ captus illecebris, creatorem non quomodo decuit amasti, sed « miratus artificem fuisti, quasi nihil ex omnibus formosius creasset, « quum tamen ultima pulchritudinum sit forma corporea. » (*De Contemptu mundi*, dialogue III.)

cette sagacité qui tient à la pratique des passions humaines. De là, au milieu même de ses plus graves sermons, et surtout quand il prêche l'amour de Dieu, des retours inattendus et charmants sur la jeunesse, sur l'amour, et qui semblent comme une page oubliée des *Confessions*. Je ne puis résister au plaisir d'en citer un exemple : « Eh quoi! dit-il dans un de ses sermons sur les Épîtres de saint Paul, si un amant s'habille autrement qu'il ne plaît à sa maîtresse, si en le voyant elle lui dit : « Je ne veux « pas que vous ayez cette casaque rouge, » il quitte sa casaque et ne la met plus; si en hiver elle lui dit : « Je vous aime en tunique, » il se met en tunique, aimant mieux grelotter de froid que de déplaire. Est-ce que sa maîtresse doit, s'il désobéit, le condamner à la prison ou lui faire donner la torture? non; elle n'a qu'un mot pour se faire obéir et pour faire trembler son amant : « Je ne vous reverrai plus. » C'est avec ce seul mot qu'une maîtresse se fait redouter. Et si Dieu vous le dit, ce mot formidable, vous ne tremblerez pas! Ah! oui, nous tremblerons beaucoup, mais seulement si nous aimons beaucoup[1]. »

Voilà par quels traits saint Augustin est à la fois, selon moi, le plus sévère et le plus humain des prédicateurs; voilà comment il méritait que Pétrarque le prît pour confident et pour censeur de ses amours[2].

[1] Œuvres de saint Augustin, édit. Gaume, t. V, p. 1126.

[2] Pétrarque, dans la préface de ses Dialogues, fait un beau portrait de saint Augustin lui apparaissant tout à coup : « Religiosus aspectus, frons « modesta, graves oculi, sobrius incessus, habitus sacer; sed romana « facundia gloriosissimi patris Augustini quoddam satis apertum indi-

Nous avons vu comment les Pères de l'Église, et même saint Augustin que fait parler Pétrarque, confondaient l'amour platonique avec l'amour de Dieu, les Pères de l'Église ne prenant, pour ainsi dire, la doctrine de Platon que lorsqu'elle touche à sa perfection. Nous avons vu comment, dans le Dante et Pétrarque, cette doctrine revenant vers les sentiments humains, l'amour était à la fois une idée et une femme ; comment, dans Béatrix surtout, l'idée l'emportait sur la femme, tandis que dans Laure la femme l'emportait sur l'idée. Il nous reste à voir la troisième phase de la doctrine de l'amour platonique dans l'école des platoniciens en Italie, au xv[e] siècle.

L'amour, qui avec le Dante était une inspiration morale et religieuse, et avec Pétrarque une inspiration littéraire et poétique, devient, dans l'école platonique du xv[e] siècle, une doctrine érudite et savante, qui s'attache avec une sorte de fanatisme aux idées de Platon, sans vouloir y rien ajouter.

Pour mieux comprendre cet enthousiasme érudit, supposons que nous assistons à un des banquets solennels que Laurent de Médicis donnait à ses amis, dans sa villa de Careggi, le jour de la naissance et de la mort de Platon, c'est-à-dire le 7 novembre, et dont Marsile Ficin nous a conservé le souvenir dans son commentaire de Platon.

Il y a neuf convives : c'est le nombre des muses,

« cium præferebat. *Accedebat dulcior quidam majorque quam nescio* « *quid hominis affectus.* » Ces derniers mots peignent heureusement cette tendresse de sentiments qui est un des caractères principaux de saint Augustin.

c'est le nombre des convives du *Banquet* de Platon. Comme dans le *Banquet*, après s'être livrés modérément aux plaisirs de la table, on se met à disserter sur l'amour ou plutôt à commenter le *Banquet* de Platon. Ne vous attendez pas à trouver ici cette grâce de la conversation socratique qui passe aisément de la familiarité la plus charmante à la plus haute gravité : l'érudition des platoniciens de Careggi n'a pas ces simples allures; elle est enthousiaste, et, ce qu'il y a de pis, un peu déclamatoire. « Non, dit Marsile Ficin [1], ce n'est ni des philosophes Anaxagore, Damon ou Archélaüs, ni du rhéteur Prodicus, ni d'Aspasie, la maîtresse de l'éloquence grecque, ni du musicien Conus, que Platon nous annonce qu'il avait appris la doctrine de l'amour. C'est de la prophétesse Diotime, c'est d'une femme inspirée par l'esprit divin qu'il avait reçu la science, disait-il, sans doute pour montrer qu'il n'y a que l'inspiration de la Divinité qui puisse faire comprendre aux hommes ce que c'est que la vraie beauté, le véritable amour, tant est grande et sainte la faculté d'aimer! Loin donc de ce banquet divin, loin d'ici, profanes qui, vautrés dans la fange de la vie terrestre, et vils esclaves de Bacchus et de Priape, ravalez aux plaisirs de la terre l'amour, cet esprit des cieux! Mais vous, chastes compagnons, qui, livrés au culte de Diane et de Minerve, jouissez de la liberté des purs esprits et de la joie éternelle de l'âme, venez et écoutez avec un zèle respectueux les mystères divins que Diotime a révélés à Socrate! »

[1] Traduction latine de Platon, édit. de 1602, pag. 1155.

Ne nous y trompons pas : la doctrine de l'amour, telle que Platon l'avait conçue dans le *Banquet*, revient ici tout entière. Ce n'est plus l'amour de Dieu substitué à l'amour terrestre, comme dans les Pères de l'Église; ce n'est plus l'amour d'une dame, servant, comme dans le Dante, dans Pétrarque et dans les héros de chevalerie, d'initiation aux bons et aux grands sentiments : c'est un amour plus philosophique à la fois et moins pur. Je m'explique : c'est l'amour tel que Platon l'avait reçu des mains de la société grecque, et tel qu'il l'avait transformé sans pouvoir ou sans vouloir le séparer entièrement de son commerce avec les sens, touchant encore à la terre par la forme, qui est la beauté ici-bas, au ciel par l'idée, qui est la beauté céleste. Cette doctrine, toute païenne à la fois et toute philosophique, est celle qui reparaît dans les platoniciens du XVe siècle en Italie. Elle convient au génie italien; elle convient aussi, disons-le, aux mœurs de l'Italie du XVe siècle. Elle convient au génie italien, parce qu'elle s'accorde admirablement avec le génie des arts et le culte du beau. Platon, en effet, dans son *Banquet*, n'a pas seulement créé une doctrine nouvelle sur l'amour; il a créé aussi, si je puis le dire, la philosophie des arts. En montrant le rapport qui existe entre la beauté de la forme et la beauté de l'idée, et comment l'une peut mener à l'autre, il a révélé le principe divin des arts; car, dans les arts comme dans l'amour, la beauté matérielle n'est bonne qu'à nous initier à la beauté morale : les vierges de Raphaël ne sont belles qu'afin d'être divines.

La doctrine platonicienne convenait aussi aux mœurs de l'Italie du XVe siècle. Comme elle ne dédaigne pas la beauté de la forme, elle est par ce côté plus indulgente aux sens, et elle comporte une sorte de relâchement qui, pour des philosophes, a le mérite de n'être pas une contradiction, puisque, lorsqu'ils aiment la beauté, ils sont censés en train d'aimer la vertu.

Ainsi, des deux caractères que la doctrine platonicienne avait pris dans les Pères de l'Église, l'amour de Dieu d'une part, et de l'autre le dédain et la crainte de l'amour humain, de ces deux caractères l'un disparaît et l'autre diminue dans le platonicisme italien. L'amour humain n'est plus dédaigné et réprouvé; il redevient ce qu'il était dans Platon, un des degrés qui conduisent à l'amour de la beauté divine. Les platoniciens de Careggi, comme gens de bonne compagnie, répugnent à la débauche; mais ils respectent l'amour et ils le chantent, en vrais fils de Dante et de Pétrarque [1]. En même temps l'amour de Dieu perd peu à peu son caractère chrétien; il redevient aussi, comme dans Platon, l'amour du beau infini. Or le beau infini touche à Dieu, mais ce

[1] Voyez les poésies de Laurent de Médicis; voyez aussi celles de Michel-Ange. M. Valery, dans ses voyages historiques et littéraires en Italie, raconte que dans la bibliothèque ambrosienne à Milan, « il trouva dix lettres de Lucrèce Borgia au cardinal Bembo, à la suites desquelles est une pièce de vers espagnols de celui-ci, qui respire le platonicisme le plus exalté, le plus pur; la réponse de la dame est beaucoup plus nette et elle l'accompagne d'une boucle de ses cheveux. Ainsi le fonds de ce portefeuille offre un monument frappant, caractéristique de la corruption des mœurs italiennes au seizième siècle, ce mélange bizarre, pédantesque de pensée, de philosophie et de sensualisme. »

n'est plus Dieu lui-même; et les platoniciens de l'Italie se faisaient gloire de ce retour aux idées de Platon; ils s'applaudissaient de l'esprit séculier et mondain que leur philosophie donnait à la littérature italienne, sans trop s'inquiéter si ce caractère tout séculier n'allait pas jusqu'à devenir même quelque peu païen [1].

J'ai examiné quel était l'amour dans les tragiques grecs, surtout dans les plus anciens; j'ai recherché aussi quel était le caractère général de l'amour dans la poésie antique, quel changement le christianisme y avait apporté, et comment cette passion, tout en gardant l'allure ardente qu'elle avait souvent dans l'antiquité, avait pris une nature nouvelle, plus élevée à la fois et plus agitée, mais par conséquent aussi plus dramatique. J'ai indiqué enfin l'origine et les

[1] Marcile Ficin se servait, dans le titre de ses chapitres, des termes consacrés par la théologie chrétienne; mais il en oubliait les pensées dans les chapitres mêmes. Le dernier chapitre du *Banquet* de Careggi est intitulé : *Quomodo agendæ sunt gratiæ spiritui sancto, qui nos ad hanc disputationem illuminavit atque accendit*. P. 1173.

Pic de la Mirandole, dans une lettre qu'il adressait à Laurent de Médicis après avoir lu ses poésies amoureuses, le compare et le préfère à Dante, qu'il trouve trop théologien :

« Si de Deo, de anima, de beatis agitur, affert quæ Thomas, quæ Au-
« gustinus de his scripserunt; et fuit ille in his tractandis meditandisque
« tam frequens quam assiduus.... at fuit dubio procul summi ingenii
« opus, quod ipse præstas, philosophica facere quæ sunt amatoria, et
« quæ sunt sua severitate austerula, superinducta venere, facere amabi-
« lia. Ita in tuis versibus amantium lusibus philosophorum seria sunt
« admixta, ut et illa hinc dignitatem, et hæc illinc hilaritatem gratiam-
« que lucrifecerint. » (Poésies de Laurent de Médicis. Bergame, 1763, page 36 de la préface.)

phases diverses de cet amour platonique qui tient une si grande place dans les littératures modernes. En traitant de l'expression de l'amour dans le drame, soit au XVIIe siècle, soit au XVIIIe, nous allons retrouver la trace de ces diverses influences.

NOTES

NOTE DE LA VINGTIÈME LEÇON.

DE LA PIÉTÉ FILIALE. — MORT D'ANTILOQUE.

Le jeune Thrasybule était venu aux jeux pythiques avec un char attelé de quatre chevaux rapides, qu'il avait amenés des domaines de son père Xénocrate, un des plus riches citoyens d'Agrigente. Thrasybule était habile dans l'art de conduire les chars : il remporta la victoire, et tous les spectateurs, charmés de sa jeunesse, de sa beauté et de son adresse, proclamaient son nom comme celui du vainqueur des jeux. Thrasybule fit proclamer le nom de son père Xénocrate à la place du sien, et il laissa les Grecs charmés de sa piété filiale : car c'était un grand honneur que de gagner un prix aux jeux pythiques, et voilà pourquoi Thrasybule voulait que son père eût cette gloire. Aussi Pindare, qui a chanté la victoire de Thrasybule, n'a pas été obligé, cette fois, de vanter Castor et Pollux plutôt que son héros : il loue Thrasybule, qui a suivi les préceptes que le vieux Chiron donnait à son élève Achille, d'honorer d'abord Jupiter, le maître redoutable de la foudre et des éclairs, et, après Jupiter, d'honorer la vie de ses parents. « Tel fut autrefois, continue Pindare, le jeune Antiloque, qui mourut pour son père, affrontant la lance du puissant Memnon, le chef des Éthiopiens. Un cheval blessé par les flèches de

Pâris embarrassait la course du char de Nestor. Memnon cependant s'avançait et allait lancer sa javeline. Le vieillard troublé appela son fils par un grand cri, et ce cri ne tomba pas par terre, car le jeune homme, s'élançant, racheta par sa mort la vie de son père. Aussi Antiloque, parmi les héros de l'ancien temps, est le premier de tous par la piété filiale; et Thrasybule est maintenant le premier aussi des jeunes gens de notre temps, à cause de son respect pour son père, et parce que sa jeunesse ne fait pas moisson d'injustice et de violence, mais de sagesse et de gloire, sous les regards du dieu qui préside à Delphes. »

(Pindare, 6e *pythique*.)

Quintus de Smyrne, dans ses *Post homerica*, a raconté aussi d'une manière touchante la mort d'Antiloque; il est, dans ce passage, presque digne d'Homère, qu'il a voulu imiter et continuer.

« Le fils de l'Aurore, Memnon, semblable à la Parque cruelle qui apporte aux peuples la mort lamentable, faisait tomber les Grecs sous ses coups. Il tue d'abord Phéron, dont il traverse la poitrine du fer de sa lance, et après lui le magnanime Éreuthus, deux guerriers qui aimaient la guerre et le choc des batailles. Ils habitaient les bords de l'Alphée, et ils avaient accompagné Nestor sous les murs de Troie. Memnon les dépouilla de leurs armures et vint ensuite attaquer le fils de Nélée, espérant le faire périr sous ses coups. Antiloque, fils de Nestor, protégeant son père, lança contre Memnon sa longue javeline; mais la javeline, s'écartant de Memnon, alla frapper l'Éthiopien Pyrrhoside, le plus chéri de ses compagnons. Aussi, plein de colère de la mort de son ami, il s'élança sur Antiloque. Tel un lion bondit sur un sanglier : le sanglier peut lutter contre les chasseurs et contre les animaux ordinaires, car sa course aussi est forte et impétueuse; mais l'élan du lion est irrésistible. Antiloque jette contre Memnon une

pierre énorme; mais le casque robuste de Memnon a détourné la mort loin de lui. Son âme n'en est que plus irritée, car son casque a frémi sur sa tête; aussi il s'élance furieux sur Antiloque et le frappe au-dessus de la mamelle gauche : la lance pénètre dans le cœur, là où les coups donnent soudain la mort.

« En voyant tomber Antiloque, les Grecs s'affligent et s'épouvantent; mais surtout la douleur entre profondément dans le cœur de Nestor, lorsqu'il voit son fils périr sous ses yeux : car il n'y a pas, parmi les hommes, de plus cruelle douleur que lorsque les pères voient mourir leurs enfants. Aussi, quoique son âme fût appuyée sur de fermes pensées, il pleurait le fils que la Parque lui avait enlevé avant le temps, et il appelait à grands cris son autre fils Thrasymède, qui était loin de lui dans la mêlée : « Viens, accours, « mon brave Thrasymède, afin de défendre le cadavre de « ton frère et de mon fils contre son meurtrier; ou bien « nous périrons tous les deux et nous tomberons sur le « corps d'Antiloque. Ah! si la crainte entre dans ton cœur, « tu n'es pas né de moi, tu n'es pas de la race de Péré- « clymène, qui ne craignait pas d'affronter Hercule lui- « même. Viens, combattons! Dans les combats, la néces- « sité donne une grande force à ceux mêmes qui sont « faibles. »

« Thrasymède entendit la voix de son père, et son cœur fut ému d'une vive douleur. Avec lui accourut près de Nestor, Phérée, s'affligeant aussi de la mort du jeune Antiloque. Ils venaient combattre le redoutable Memnon, et s'élançaient dans la mêlée. Tels des chasseurs, dans les gorges profondes d'une montagne couverte de forêts, enflammés du désir de la proie, s'avancent contre un ours ou contre un sanglier, et s'efforcent de le tuer; mais lui, affrontant l'ennemi de deux côtés, le cœur irrité, repousse l'attaque des chasseurs. Tel était Memnon irrité et audacieux. Thrasymède et Phérée s'approchent de lui; mais ils

ne purent pas le frapper; leurs lances s'écarterent de son corps : c'était l'Aurore, sa mère, qui avait soin de les détourner. Cependant elles ne tombèrent pas à terre sans effet : celle de Phérée tua Polymnius, fils de Mégès, et le fils de Nestor frappa Laomédon. Cependant Memnon continuait à dépouiller de ses armes le corps d'Antiloque, sans s'inquiéter des attaques de Thrasymède et de Phérée, car il était plus fort qu'eux; et ceux-ci, comme deux chacals qui attaquent un cerf, mais qui redoutent le lion, n'osaient pas s'avancer contre Memnon. Nestor, à cette vue, se lamentait et appelait au combat ses autres compagnons; il voulait même quitter son char et combattre Memnon; l'amour du fils qu'il avait vu périr le poussait au combat malgré sa faiblesse; et peut-être allait-il bientôt tomber lui-même auprès du corps de son fils, au milieu des morts, si le magnanime Memnon ne l'eût arrêté par ces paroles, au moment où le vieillard s'avançait contre lui; Memnon le respectait en songeant à son père aussi vieux que Nestor :

« Vieillard, il n'y a pas de gloire pour moi à combattre « contre toi qui es âgé et faible, car j'ai bien reconnu ton « âge. Je croyais d'abord que tu étais jeune et vigoureux, « pour marcher encore au combat comme tu le fais, et « mon cœur pensait qu'il y aurait entre nous une lutte « digne de mes maius..... mais maintenant sors, je t'en « conjure, sors de cette horrible mêlée, afin que je ne te « frappe pas malgré moi par nécessité, et que tu ne tombes « pas sur le corps de ton fils pour avoir combattu contre « un plus puissant que toi. Les Grecs blâmeraient ton « imprudence; il n'est pas bon de lutter contre quiconque « est plus fort que nous.

« — Tu te trompes, Memnon, répondit le vieillard : « personne ne m'accusera de folie d'avoir combattu pour « mon fils et d'avoir repoussé le meurtrier loin de son ca- « davre. Et plût aux dieux que j'eusse encore mon ancienne

« force ! tu ferais l'épreuve de ma lance. Maintenant tu t'en-« orgueillis trop, car l'esprit des jeunes hommes est témé-« raire et léger, et c'est cet esprit qui t'inspire ces vaines « paroles. Ah ! si tu étais venu à ma rencontre au temps « de mon jeune âge, tes amis ne se seraient pas réjouis de « cette rencontre, quelque brave que tu sois. Maintenant « je suis comme un vieux lion accablé par l'âge : il suffit « du chien pour le repousser loin de l'étable pleine de « brebis, et il ne peut plus se venger malgré son envie ; « il n'a plus de vigueur dans ses dents, et la force de son « cœur est épuisée par les années. Et moi aussi je ne sens « plus la force se remuer dans ma poitrine comme autre-« fois ; cependant je suis encore plus vigoureux que beau-« coup d'hommes de ce temps-ci, et ma vieillesse cède à « peu de guerriers. »

« En parlant ainsi, le vieillard recula quelques pas, abandonnant son fils couché sur la poussière, et regrettant de n'avoir plus son ancienne vigueur, accablé qu'il était par la vieillesse féconde en malheurs. »

(*Post homerica,* ch. II, vers 235 à 345.)

NOTE DE LA TRENTE-CINQUIÈME LEÇON.

GUDRUNA.

J'extrais ce qui suit du volume que j'ai publié sous le titre de *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne.*

..... Attila avait épousé Gudruna, veuve de Sigour tué par les frères de Gudruna. Il réclamait les trésors de Sigour comme appartenant à sa veuve. Gunnar et Hognius les lui refusent. Il résout de se venger.

Dans le cycle germanique, ce qui joue un grand rôle, ce n'est pas, comme dans le cycle grec, l'enlèvement des femmes : c'est l'enlèvement des trésors. Le cycle germa-

nique est fondé sur la possession d'un trésor mystérieux gardé par des nains, enlevé par Sigour, retenu par Gunnar et Hognius, frères de Gudruna.

Voici ce qu'on appellerait l'invocation du poëme :

« Les hommes ont appris quels malheurs sont nés de ce conseil fatal, quand Attila assembla ses fidèles et leur fit jurer le silence. Les délibérations furent longues et mystérieuses ; la ruine en fut l'issue, la ruine d'Attila et la ruine aussi des fils de Giuki, qu'Attila attira dans le piége. Les destins mûrissaient pour la mort des héros. »

Voilà cette terrible idée de fatalité qui ne manque jamais à la poésie épique des anciens. Homère dit aussi dans son invocation : « Ainsi s'accomplissait la volonté de Jupiter. » Dès le commencement de l'*Iliade*, la fatalité est empreinte sur le poëme, et elle en devient l'épigraphe. Ici, de même, quelque chose de mystérieux et de fatal : les destins mûrissaient pour la mort des héros !

« En sortant du conseil, Attila ordonne à un messager d'aller inviter ses parents, les frères de la reine Gudruna.

« Les messagers rapides, Kniefride à leur tête, arrivent à la cour de Gunnar. Ils entrent dans le palais garni de larges bancs scellés avec du fer. Ils s'asseyent à la table du festin.

« Kniefride prend la parole, du siége honorable et élevé où il était assis : « Attila m'a envoyé ici. J'ai traversé, « pour venir à vous, une épaisse forêt inconnue. Attila « vous invite, Gunnar, à venir à sa cour. Il vous donnera « de beaux boucliers, des épées d'acier poli, des casques « étincelants d'or, beaucoup d'esclaves, des housses de « cheval brodées d'or, des cottes de mailles pour le com- « bat, de lourdes cuirasses et des chevaux ardents qui « rongent leur frein. »

« Gunnar se tourna d'un autre côté, adressant tout bas la parole à Hognius : « Mon frère, tu as entendu ce dis- « cours. Quel est ton avis? » Hognius répondit : « Il n'y

« a pas de trésors qui égalent les nôtres. Nous avons sept « armoires pleines d'épées, et la garde de chaque épée est « d'or pur ; mon coursier est meilleur que tous les autres ; « mon glaive est aigu et tranchant ; mon arc est digne « d'être suspendu, comme une arme antique, aux colonnes « de la salle des aïeux ; nos cuirasses sont d'or ; nos cas- « ques et nos boucliers étincellent au loin ; mes armes « sont plus belles que celles de tous les Huns ensemble. « — Songez aussi à ce qu'a voulu dire notre sœur Gudruna « en nous envoyant son anneau enveloppé dans un mor- « ceau de peau de loup. Elle nous a conseillé d'être dé- « fiants : ces poils de loup enlacés dans son anneau d'or « signifient que ce voyage est un piége. »

« Gunnar cependant se décide à partir ; Hognius ne veut point le quitter. Ils arrivent à la demeure d'Attila. Bientôt le combat s'engage entre les Huns et leurs hôtes. Gudruna, retirée au fond du palais, apprend ce combat.

« A cette nouvelle, elle arrache de son cou les colliers d'argent qui la paraient ; les anneaux se brisent à terre. Elle ouvre impétueusement les portes du palais ; elle s'élance sans crainte, et, voyant ses frères, elle les salue, les embrasse :

« Ah ! je voulais empêcher ce voyage, je voulais vous « retenir dans votre patrie ; mais le sort est tout-puissant : « vous voilà à la cour d'Attila. » Elle parlait ainsi et essayait d'apaiser la querelle ; mais c'est en vain. Alors Gudruna désespérée, voyant l'acharnement des Huns contre ses frères, eut une audacieuse pensée : elle jette son manteau, et, saisissant une épée, elle défend la vie de ses frères ; elle tue deux guerriers, elle frappe le frère d'Attila.

« C'en est fait : il ne peut plus se relever de la terre où il est couché. Les mains de la guerrière ne tremblaient pas en portant le coup.

« Cependant, malgré l'épée de Gudruna, les fils de Giuki sont vaincus. Gunnar est pris et jeté dans les fers. Attila

lui propose de racheter sa vie en livrant les trésors de Sigour. « Non, répondit Gunnar, je ne te les livrerai pas, « dussé-je voir palpiter dans ma main le cœur de mon « frère Hognius ! »

« Attila fit égorger un esclave nommé Hiallius. Le cœur est arraché de la poitrine, placé sur un plat et présenté à Gunnar. Gunnar dit : « Voici le cœur du timide Hiallius ; « ce n'est pas là le cœur de mon frère Hognius. Voyez « comme il tremble dans le plat ! Ce n'est pas le cœur « intrépide d'Hognius. »

« Attila fit alors arracher le cœur de la poitrine d'Hognius, et Hognius riait pendant le supplice. Son cœur fut placé tout sanglant sur un plat et présenté à Gunnar. « Ah ! s'écria Gunnar, c'est le cœur d'Hognius l'intrépide : « il ne ressemble pas au cœur du timide Hiallius ; il ne « tremble pas dans le plat, pas plus qu'il ne tremblait « dans sa poitrine. Eh bien ! Attila, voilà mon frère mort : « c'est moi seul maintenant qui sais où sont déposés les « trésors de Sigour. Le secret n'en sera pas trahi. »

« Gunnar fut jeté dans une prison pleine de serpents et de couleuvres. Sa harpe était à ses pieds ; mais il était enchaîné. Il se mit à en toucher les cordes avec ses pieds et à en tirer des sons si touchants que les serpents restèrent immobiles. Il n'y avait que lui qui savait toucher ainsi de la harpe. Il chantait, et, pour accompagner ses chants, la harpe trouva une voix comme si elle était un homme, une voix douce comme celle du cygne mourant.

CHANT DE GUNNAR.

« Attila a invité à sa cour Hognius et Gunnar, et il leur « a fait trouver la mort au lieu du festin hospitalier, le « combat au lieu de la joie des banquets. Ah ! jamais les « mortels n'oublieront ce crime.

« Ce n'est pas toi, Attila, ce sont les Parques, maîtresses

« du destin, qui ont mesuré la vie des fils de Giuki. Qui « peut s'opposer au destin?

« Attila, je me ris de toi, car tu n'obtiendras pas les « anneaux d'or de Sigour. Je sais seul où sont cachés ses « trésors. Hognius, hélas! aussi le savait; mais vous lui « avez arraché le cœur de la poitrine.

« Attila, je me ris de toi et de la race des Huns. Vous « avez arraché à Hognius le cœur de la poitrine; mais il « riait pendant le supplice. C'est que c'était un Nibelung « comme moi, et qui ne pleure pas à la blessure qui « plonge dans le corps, qui ne change pas de visage aux « tourments de la mort.

« Attila, je me ris de toi. Tu as perdu beaucoup de « guerriers, et les plus braves : ce sont nos épées qui les « ont frappés, et, avant ta mort qui est prochaine, Attila, « tu as vu ton frère mutilé par le fer de notre sœur. Ta « vie sera courte, massacreur de rois! ta fin sera triste, « violateur de la foi hospitalière!

« Ma harpe a endormi Grobacus, Grawitner, Goïnus, « Moïnus, Grawollude, Offner et Sueffner [1]. Le poison de « leur langue s'amortit; la harpe enchaîne leurs dards.

« Il n'y a plus qu'une couleuvre qui veille et rampe en- « core. Ah! je la reconnais : c'est la mère d'Attila. Elle a « pris cette forme pour me frapper. Ah! elle me perce la « poitrine, elle suce le sang de mon cœur, elle déchire « mes poumons; le fils des rois va mourir! — Cesse, cesse, « ma harpe : je vais entrer dans la cour des guerriers « morts en combattant, je vais m'asseoir à la table des « dieux et au banquet d'Odin. »

« Attila triomphait. Il avait frappé ses ennemis, il insultait à Gudruna : « Tes frères, tes amis sont morts. « C'est toi qui as tout causé. »

[1] Ce sont les noms de tous les serpents. Ces serpents ce sont des magiciens déguisés; mais la force de l'harmonie a vaincu la méchanceté des magiciens métamorphosés en serpents.

« Gudruna répondait : « Tu t'enorgueillis, Attila ! tu « racontes ton crime : mais le jour n'est pas fini : il reste « encore des heures pour t'en repentir.

ATTILA.

« Ne sois pas irritée. Je te donnerai des esclaves, des « bijoux, de l'argent autant que tu voudras, pour te dé- « dommager de la perte de tes frères.

GUDRUNA.

« N'espère pas que je les accepte : j'ai résolu de les « refuser. J'ai affronté tes querelles pour de moins grands « motifs. Je t'ai souvent été odieuse, je veux te l'être « davantage. Tant qu'Hognius vivait, j'ai caché ma co- « lère ; Hognius, mon frère, avec qui j'avais été élevée « dans la même demeure, avec qui j'ai joué, avec qui j'ai « grandi. Chremhilde, ma mère, nous parait tous les deux « de bijoux et de colliers. Jamais je ne recevrai le prix du « meurtre ; jamais tu ne pourras rien faire qui calme ma « douleur.

« Que dis-je ? hélas ! le pouvoir absolu des hommes « maîtrise les femmes et les enchaîne. Que puis-je main- « tenant ? La cime de l'arbre s'incline, quand tombent les « rameaux qui la soutenaient. Je n'ai plus de famille. C'est « à toi seul, Attila, de commander, à moi d'obéir. »

« L'imprudence d'Attila l'aveugla : il crut aux paroles d'abattement de Gudruna.

« Elle prépara un festin funéraire qu'elle consacra à la mémoire de ses frères. Attila y vint de son côté, en mémoire de ses guerriers morts dans le combat. — Le festin était pompeux. La cruelle Gudruna apprêtait une vengeance impitoyable.

« Elle prit les fils qu'elle avait eus d'Attila, et les entraîna dans sa chambre. Ses fils s'affligeaient, mais ne pleuraient pas. Ils se pressaient sur le sein de leur mère, lui demandant ce qu'elle voulait faire. — « Ne m'interrogez « pas ! j'ai résolu de vous tuer.

« — Tue, si tu veux, tes enfants, dirent ses fils : nous « ne pouvons pas t'en empêcher ; mais tu attireras sur toi « beaucoup de colère, si tu frappes notre enfance; épargne « mon frère au moins, disait chacun d'eux, mon frère qui « est bientôt d'âge à combattre. »

« Elle fut impitoyable, elle frappa ses deux fils.

« Les coupes de vin chargeaient la table. Les Huns étaient rangés tout autour. La reine s'avança à grands pas, la belle reine au visage éblouissant. Elle présenta une coupe à Attila, et les Huns admiraient qu'elle eût oublié le meurtre de ses frères. Ensuite elle offrit à Attila un mets qu'elle choisit entre ceux qui couvraient la table. Elle était pâle et le roi aussi.

« Où sont mes fils? demanda Attila, Pourquoi n'assis- « tent-ils pas à ce festin? où sont-ils donc allés jouer?

« — Attila, dit Gudruna, je suis fille de Chremhilde, et « ne veux point te cacher ce que j'ai fait. Tu m'as insultée « ce matin avec le meurtre de ma famille. Nous voici au « soir : apprends ce que j'ai fait.

« Tu n'as plus de fils. Leur crâne est la coupe où tu « viens de boire ; leur sang était mêlé à ta boisson, et leur « cœur, je l'ai tiré de leur poitrine, je l'ai fait cuire, je te « l'ai servi en te disant que c'étaient les cœurs des agneaux « de ton troupeau. C'est toi qui l'as voulu, toi qui as tué « mes frères! Vois : tu n'as rien laissé de ce mets, tu « mangeais cette chair avec plaisir, tes dents la mâchaient « avidement. Voilà ce que sont devenus tes enfants!

« Je me suis dit : Attila est un roi terrible; il doit, à sa « table, manger la chair des hommes. — Non, non, tu ne « feras plus venir pour le repas tes fils Erpus et Étillus; « tu ne les asseoiras plus sur tes genoux; tu ne les feras « plus boire dans ta coupe; tu ne les verras plus, du haut « de ton trône, distribuer ton or à tes guerriers, ou polir « la poignée de leurs lances, ou peigner leur blonde che- « velure, ou lancer leurs chevaux au galop. Quant à moi,

« j'ai fait ce que je devais faire. Je ne m'enorgueillis ni ne « m'en afflige. »

A ces paroles, il se fit un mouvement dans tous les convives. Ils crièrent, ils pleurèrent. Gudruna seule ne cria ni ne pleura. Elle n'avait point pleuré ses frères; elle ne pleura point ses enfants.

« Gudruna, dit Attila, tu es impitoyable. Tu as pu me « faire boire le sang de mes enfants! Tu es fatale à tous « les tiens.

GUDRUNA.

« C'est à toi que je m'attaque maintenant. Il faut plus « d'un crime pour t'égaler, toi qui en as tant fait. C'est toi « qui as commencé les meurtres; tu dois les expier, et ce « festin sera ton festin de funérailles.

ATTILA.

« Gudruna, c'est toi qui seras brûlée sur un bûcher, et « qui seras lapidée par le peuple. Voilà quelle sera la fin « de l'œuvre que tu voulais accomplir.

GUDRUNA.

« Attila, prédis-toi ce malheur pour demain. Il me faut, « moi, une plus belle mort pour passer dans le palais « d'Odin. »

« C'est ainsi que dans le palais Gudruna et Attila s'enflammaient de colère et se menaçaient de meurtre. La nuit vint.

« Il restait un fils d'Hognius, le dernier des Nibelungen. Ce fut lui qui frappa Attila, lui et Gudruna.

« Attila s'éveille : il se sent blessé et près de mourir. « Qui êtes-vous? dit-il. Dites la vérité. Qui êtes-vous, vous « qui avez assassiné le fils de Bodlius? Ce sort était peu « digne de moi. Mourir assassiné! car je n'ai plus l'espoir « de vivre.

GUDRUNA.

« La fille de Chremhilde ne cachera point son nom. « C'est moi qui suis l'auteur de ta mort, c'est moi et

« un fils d'Hognius qui avons porté les coups qui te font « mourir.

ATTILA.

« Gudruna, tu as voulu ma mort avec acharnement. « C'est un crime, car tu as trahi l'époux qui s'était confié « à toi. Souviens-toi, Gudruna, quand j'ai recherché ta « main.

« Tu étais veuve. On te disait cruelle, c'était vrai : j'en « fais l'expérience. Tu vins ici dans mon palais avec un « nombreux cortége. Il y avait une grande pompe, et de « tout genre ; des guerriers illustres venaient te saluer ; « des troupeaux t'étaient offerts pour la table ; toutes « choses enfin en abondance et avec empressement. Je t'ai « donné en douaire de grands trésors, trente esclaves, « sept femmes esclaves de la plus grande beauté.

« Tu as regardé tout cela comme si ce n'était rien. Il eût « fallu, pour te contenter, abandonner moi-même l'empire « de mon père et le céder à ta famille. Tu n'as reçu aucun « de mes présents avec plaisir.....

GUDRUNA.

« Attila, je ne veux point rappeler le passé. Je ne suis « point, je le sais, une femme paisible et douce ; mais toi, « tu as combattu tes frères, tu as fait périr la moitié de ta « famille, tu as tout sacrifié à tes intérêts. — Nous étions « trois, mes deux frères et moi. On disait que nous étions « d'une race invincible. Nous avons quitté notre pays avec « Sigour pour aller faire des conquêtes, et nous sommes « arrivés en Orient.

« Nous avons tué le roi, et nous nous sommes partagé « son pays par le sort. Les commandants se sont livrés à « nous, tant nous étions redoutables. Nous avons délivré « les prisonniers que nous avons voulu ; nous avons fait « riches et puissants les hommes qui ne possédaient rien.

« Mais Sigour, de la race des Huns, est mort, et mon « destin a changé. Ce fut un deuil pour ma jeunesse. J'étais

« veuve. Cet homme (Attila) m'obtint. Ce fut un tourment « pour moi de venir dans ton palais, Attila; car aupara- « vant j'étais femme d'un héros.

« Mais toi, quand as-tu poursuivi une injure? quand « t'es-tu soumis les autres par les armes? Toujours tu as « cédé! jamais tu n'as résisté! Tout ce que tu as gagné, « c'est par la ruse.....

ATTILA.

« Tu mens, Gudruna, tu mens! Mais, qu'ils soient « vrais ou faux, qu'importent tes reproches? ils ne chan- « geront rien à mon sort ni à celui de tes frères ou de tes « enfants. Notre destinée à tous est finie. Écoute-moi donc. « Honore mes funérailles; que ma sépulture ne soit pas « sans éclat. Je me confie pour ce soin à ce qu'il y a de « fierté dans ton cœur.

GUDRUNA.

« J'achèterai une caisse et un coffre de bois peint de « plusieurs couleurs; j'enduirai de cire la toile qui t'ense- « velira; je soignerai ta sépulture comme si nous étions « amis. »

« Attila mourut. Ses parents pleuraient sur son corps. La femme illustre fit tout ce qu'elle avait promis. Ensuite elle résolut de se tuer elle-même; mais les destins ne le permirent pas.

« Heureux dans la postérité quiconque aura une fille aussi courageuse et aussi renommée que la fille de Giuki! elle vivra dans la mémoire ainsi que le souvenir de Gudruna et d'Attila, partout où il y aura des hommes pour raconter et pour entendre le récit des grandes actions. »

Je n'ai voulu interrompre ce récit par aucune réflexion, afin de lui laisser toute sa suite et toute sa force. Ce qui caractérise surtout cette poésie, à part l'admirable énergie des sentiments, c'est, selon moi, la prééminence des mœurs particulières de la Germanie sur les sentiments généraux Ainsi, ce qui excite Gudruna, c'est la nécessité de la ven-

geance. Ses frères ont été tués : c'est un devoir imposé à la famille de venger le meurtre des siens. Le meurtre doit se payer par le sang ou par l'argent. Gudruna ne veut pas recevoir la composition en argent que lui offre Attila ; elle aime mieux se payer par le sang, et elle se venge sur ses enfants et sur Attila lui-même. Quelle scène sombre et terrible que cette querelle entre Attila et Gudruna, cette querelle qui commence par le massacre des enfants d'Attila et leur cœur servi sur la table paternelle, et qui finit par le meurtre d'Attila ! Quelle épouvantable confession des deux époux à l'instant de la mort ! Comme ils s'accusent ! comme ils comptent leurs crimes, leurs malheurs et toutes les fatalités de leur famille !

Quelle mort que celle d'Attila, repu de la chair de ses enfants, abreuvé de leur sang, massacré par sa femme, et assailli, à son heure dernière, par l'image de toutes les horreurs que le sort a accumulées sur sa tête ! Point de consolation ! point de pitié ! Il meurt en proie à ses ennemis, à leurs injures aussi cruelles, aussi poignantes que leurs coups. Jamais, dans aucune tragédie, l'horreur n'a été portée aussi loin ; mais le héros n'en semble point accablé. Il y a dans les derniers moments d'Attila une résignation qui va jusqu'au sublime. Quoique son sang coule sous le poignard des assassins, quoique sa mort s'approche, quoiqu'il n'ait, pour assister à ses derniers moments, que la haine et la vengeance de ses ennemis, il reste calme et majestueux. Point de cris, point de gestes, point de désespoir ni de colère ; il ne s'emporte pas contre la mort, il se résigne. Un homme comme Attila n'appelle point au secours, il ne se débat pas contre le sort. Comme César, quand il est frappé, il s'enveloppe dans sa robe et meurt ; il succombe sous l'effort du destin, plutôt encore que sous l'effort du crime de sa femme, et, s'il l'accuse, c'est parce qu'elle a abusé de sa confiance. Toujours l'idée de loyauté et d'honneur, idée dominante dans les institu-

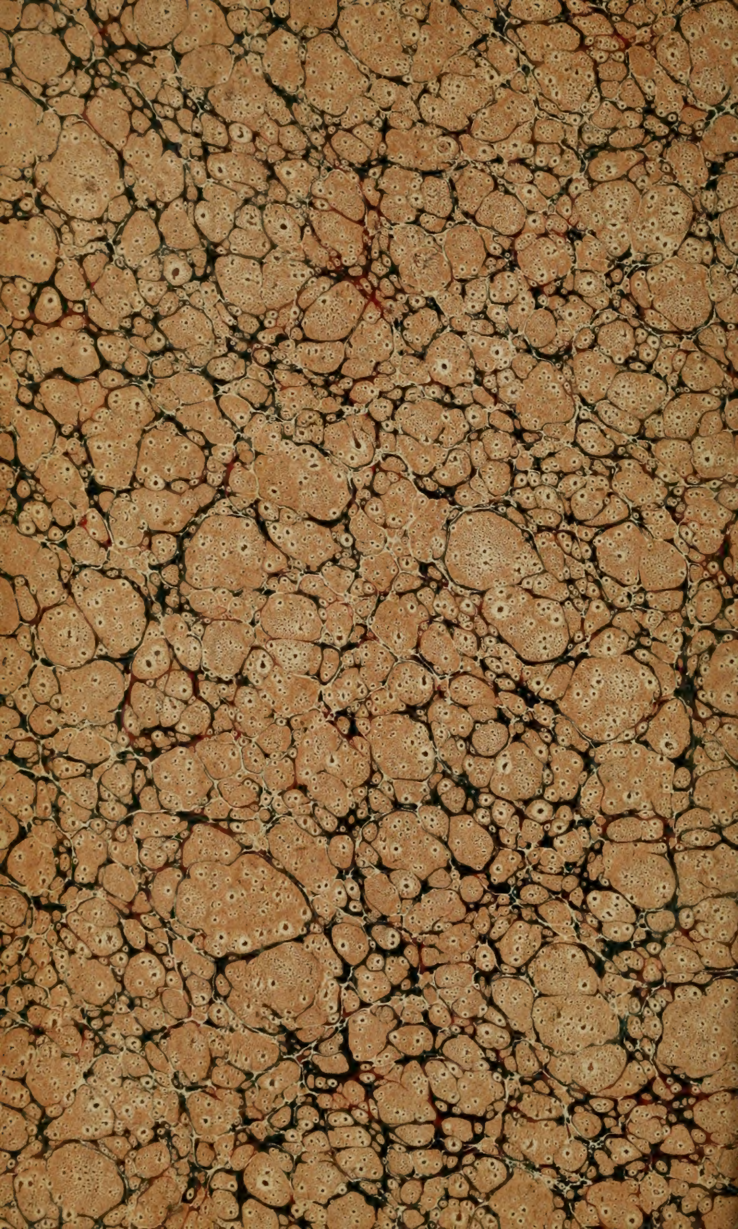
tions et les mœurs germaniques. Que Gudruna ait vengé ses parents, c'est bien, c'est selon les mœurs du pays : il n'y a rien à dire; mais avoir trahi la foi jurée, voilà le crime. Puis Attila songe à sa sépulture, et, pour être enseveli honorablement, il s'adresse à sa femme, à celle qui l'assassine. Alors, quittant le ton de la haine, cette meurtrière lui promet qu'elle achètera une cassette ornée de mille couleurs, qu'elle y ensevelira son corps et fera ce qu'elle doit faire. C'est quelque chose de si sacré que le devoir d'ensevelir les morts, qu'Attila ne doute point que Gudruna elle-même ne l'accomplisse, et Gudruna ne s'étonne pas de la prière qui lui est faite. L'assassin et la victime s'entendent et s'accordent sur un pareil sujet, tant la religion des morts est imposante! Nulle part l'autorité des mœurs sur les sentiments et sur les passions n'est si visible et si manifeste qu'en cet endroit.

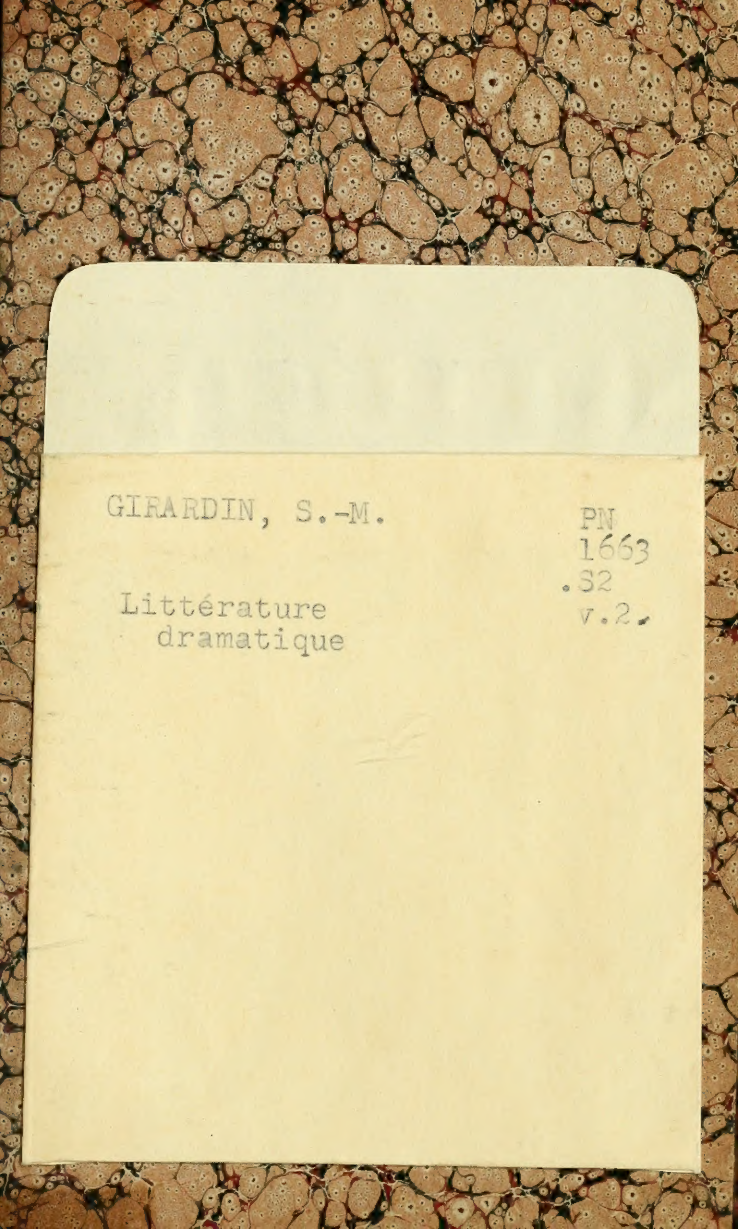
(*Notices sur l'Allemagne*, pages 98 à 109.)

FIN DES NOTES.

TABLE

FIN DE LA TABLE.





GIRARDIN, S.-M.
Littérature
dramatique
PN
1663
.S2
v.2

